This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

~~ONS. 162 c. 7~~

TAYLOR INSTITUTION

DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

Vet. Ger. III A. 98

Dramaturgiſche Blätter.

Zum erſten Male vollſtändig geſammelt

von

Ludwig Tieck.

Zweiter Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

Kritiſche Schriften.

Zum erſten Male geſammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

Ludwig Tieck.

Vierter Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

TAYLOR INSTITUTION
LIBRARY
8 JUN 1954
UNIVERSITY OF OXFORD

RX

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater.

1825.

Prag. Der Gasthof zur goldenen Sonne, von Clauren 3

Costüm 4

Wien. Burgtheater. Der Wunderschrank, von Holbein . . 22

Jupiter in Wien. Leopoldstädter Theater 24

Flatterstinn und Liebe, von Curländer 25

Die Schroffensteiner, von H. v. Kleist 26

Emilie Galotti, von Lessing 29

Die Reise nach der Stadt, von Iffland 32

König Lear, von Shakspeare 33

Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll 37

München. Die beiden Grenadiere 51

Don Juan 53

Dienstpflicht, von Iffland. Moses in Aegypten 54

Tanz. Ballet 55

Seite

Stuttgart. Der Freischütz. Schröder, über zu leichtes Spiel 60
Strasburg. Mlle. George 62
Die Makkabäer 63
Macbeth 64
In Horace: Mlle. Duchesnois 68
Dekorationen 72
Karlsruhe. Die Entführung von Jünger 74
L. Robert. Staberl in höheren Sphären 75
Mannheim. Othello, von Rossini 78
Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben? 79
Darmstadt. Das Kamäleon 82
Bühneneinrichtung 85
Frankfurt a. M. Belmonte und Constanze. Uebertreibung . . 86
Darmstadt. Iphigenia in Tauris, von Gluck 89
Oper. Operette 91
Wiesbaden. Der Brief von Cadix, von Kotzebue 95
Neue und vornehme Redensarten 96
Braunschweig. Das war ich. Sieben Mädchen in Uniform . . 97
Alexander und Darius, von Uechtritz 98
Das dresdener Hoftheater im Januar 1827 109
Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater 132
Das deutsche Drama 142
Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der dresdener Hofbühne.
Flattersinn und Liebe 217
Der Unschuldige muß viel leiden. Die Malteser v. Ed. Gehe 219

Seite

Kabale und Liebe, von Schiller 220
Julius Cäsar, von Shakspeare 222
Othello, von Shakspeare 223
Die unglückliche Ehe durch Delikateſſe, von Schröder . . . 226
Der Taubſtumme oder der Abbé de l'Epée, v. Kotzebue nach dem Franzöſiſchen 230
Die Stimme der Natur, von Schröder 237
Flitterwochen nach dem Franzöſiſchen 243
Die Benefiz-Vorſtellung nach dem Franzöſiſchen 244
Das Räuſchchen, von Bretzner 248
Torquato Taſſo, von Goethe 251
Gaſtſpiel der Mad. Mebius 259
Der Löwe von Curdiſtan von Auffenberg 261
Wilhelm Tell, von Schiller 267
Correggio, von Oehlenſchläger 270

Anhang. Ueber das engliſche Theater. Zum Theil aus Briefen vom Jahre 1817.

Cymbeline in Coventgarden. John Kemble 317
Julius Cäſar. J. Kemble: Brutus 324
Heinrich IV. Erſter Theil. J. Kemble: Hotſpur 326
Heinrich VIII. J. Kemble: Cardinal Wolſey 330
Hamlet. J. Kemble: Hamlet 335
Coriolan. J. Kemble's Abſchied 337
Othello 344
Der Apoſtat. Miß O'Neal — Macready 346
Richard III. 347
Kean als Hamlet 349
Macbeth in Drurylane. Kean: Macbeth 353
Kean als Richard III. 358

Seite

Vergleichung der Darstellungsweise in England — Frankreich — Deutschland 359

Das englische Lustspiel 363

Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne.

Antigone, von Sophokles 371

Medea, von Euripides 373

Der Sommernachtstraum, von Shakspeare 375

Der gestiefelte Kater, von L. Tieck 377

Oedipus in Colonos, von Sophokles 379

Der Blaubart, von L. Tieck 379

Columbus, von Werder 381

Hippolytus, von Euripides 382

Bemerkungen, Einfälle und Grillen

über

das Deutsche Theater,

auf einer Reise

in den

Monaten Mai und Juni des Jahres 1825.

„Der Gasthof zur goldenen Sonne", von Clauren.

Prag, den 9. Mai.

Eine üble Vorbedeutung. Warum gibt man dies Stück, da es nicht einmal den geringen Reiz der übrigen Arbeiten des Verfassers hat? Mademoiselle Pistor war recht anmuthig; sie kann trefflich werden, wenn sie sich auf die rechte Art bildet. — Das kleine Lustspiel: „Nein!" wurde als Zugabe aufgeführt. Ich kann dieser Kleinigkeit keinen Geschmack abgewinnen.

Wie anders erschien mir im Jahr 1813 das hiesige Theater, als der treffliche Liebich es dirigirte, der ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Schauspielern gehörte, die nur die deutsche Bühne je betreten haben. Im Lustspiel, im Drama, in unserm deutschen Familiengemälde war er unvergleichlich. Zum Trauerspiel konnte er sich nicht erheben. In Flugblättern und Zeitungen ist nur wenig von ihm die Rede gewesen. — In jenem Jahre, als ich mich den ganzen Sommer hindurch in Prag aufhielt und das Theater fleißig besuchte, war die hiesige Bühne vielleicht die vorzüglichste in Deutschland.

Costüm.

Dies Wort hört man jetzt von den Theaterfreunden, Kritikern, Direktionen und Schauspielern unaufhörlich, man lobt damit, man tadelt, man vergleicht daran die Vorzüge der verschiedenen Theater, und so oft ich mich auch bemüht habe, habe ich mir niemals deutlich machen können, was man denn eigentlich erstrebt, ob man das vorgesetzte Ziel erreichen könne, oder ob man beim Gelingen denn wirklich viel, oder nur irgend etwas gewonnen habe.

Daß man in der Tracht Lustspiel und Trauerspiel, alte und neue Zeit, Soldaten- und bürgerliche Bekleidung unterscheidet, den Römer nicht wie den Osmanen auftreten läßt, ist ganz natürlich, und man fing schon früh an, wenn es nur irgend das Vermögen des Theaters erlaubte, auf diese Unterscheidungen Rücksicht zu nehmen. Armuth der Direktionen auf der einen Seite, angewöhntes Vorurtheil auf der andern, und endlich auch Unwissenheit hinderten es, daß die Bekleidung selten oder fast niemals einem gelehrten Auge genügen konnte. Selbst als man sich zum Geschmack erhoben hatte, und Bauermädchen und niedere Figuren oft reicher kleidete, als es die Wahrheit erfordert hätte, unterschied man in Ritterstücken die Jahrhunderte nicht genau, nahm Helm und Harnisch, Mantel und Schärpe mehr so, wie diese Dinge den theatralischen Bedürfnissen angemessen waren, als daß man Rüstkammern, Kupferstiche, oder gar Leichensteine studirt hätte, um nicht etwa das Costüm des Jahres 1109 zu verletzen, wenn eine Kleidung vorräthig war, die man vielleicht ungefähr so im Jahre 1500 getragen hatte. Dies war namentlich der unkritische Zustand des berliner Theaters, als Engel die Direktion führte. Es sah in Hamburg unter Schröder nicht besser, vielleicht gar noch

ſchlimmer aus; in Wien war man auf demſelben irrigen Wege, und hat ſelbſt jetzt noch keine bedeutenden Fortſchritte gemacht; wie wenig in London geſchieht, iſt oben ſchon angedeutet, und die Pariſer bemühen ſich etwa nur mit der römiſchen Tracht und laſſen übrigens auch fünfe gerade ſein. Nur wir gründlichen Deutſchen haben in den neueſten Zeiten bei einigen unſerer Bühnen auch die Kleidergelehrſamkeit ausgebildet, und wiſſen uns natürlich viel damit.

Als die wahre Bühne in Europa um Shakſpeare's Zeit (denn früher, wenn wir ſtrenge ſein wollen, können wir kein ächtes Theater annehmen) und zwar auch nur in England anfing, war die Tracht noch maleriſch, jede Nation hatte minder und mehr ihre Nationalkleidung, und da das reiche London als Seeſtadt Menſchen aus allen Staaten bei ſich ſah, ſo iſt es begreiflich, daß die engliſchen Schauſpieler Venetianer, Franzoſen, Dänen und Ruſſen auf ihren Bühnen unterſchieden. Mit dem Alterthum nahm man es gewiß nicht ſo genau, die Gegenwart ſpielte beſtimmt ſehr merklich in dieſes hinüber, und wie weit der gelehrte und etwas pedantiſche Ben-Jonſon die Tracht in ſeinem „Sejan" oder „Catilina" damals genau hat ausführen können, iſt jetzt nicht zu entſcheiden. Bei den Masken am Hofe, wo man oft gelehrt genug verfuhr, ſah man doch weit mehr auf Pracht und Glanz, und befriedigte mehr den Geſchmack der Zeit, als daß man jene Allegorien, Götterfiguren und Helden ganz in dem Sinne ausgeführt hätte, wie das Alterthum ſie ſich dachte, weshalb ſie auch ſo große Summen koſteten. Nach der Rebellion ſpielte man alte und neue Geſchichte in den Kleidern der Mode, mit einigen wenigen willkürlichen Abzeichen. So geſchah es auch in Frankreich, und wie arm die Garderobe der früheren deutſchen Theater war, braucht nicht erinnert zu werden.

In Frankreich verſuchten es zwei Damen zuerſt, das Coſtüm der Wirklichkeit und Natur näher zu bringen. Wenn die Soubretten und Bauermädchen auch nicht gerade die Reifröcke ganz ſo groß trugen, wie die Heldinnen der Tragödie, ſo traten ſie doch niemals ohne Friſur, weiße Handſchuhe und allen Schmuck auf, den ſie ſich hatten zu eigen machen können; fehlte er ganz, ſo wurde er geliehen. In einem kleinen Stück von Favart: „Les amours de Bastien et Bastienne", verſuchte es 1753 die Frau des Dichters zuerſt, ohne ungehörigen Schmuck ganz als naive Bäuerin aufzutreten, ja ſie ging im Nachahmen der Natürlichkeit gleich ſo weit, daß ſie in Holzſchuhen ging. Ob die übrige Kleidung dieſen Schuhen genau entſprochen habe, wird uns nicht erzählt, doch zweifle ich daran. Im Jahre 1755 warf die berühmte Clairon auch als Heldin in Voltaire's „Orphelin de la Chine" den Reifrock weg, ließ das hochauffriſirte Haar fallen, und ging in wahren chineſiſchen Kleidern. Die Favart hatte noch Widerſpruch erfahren, aber ihre Bewunderer hatten die neue Manier durchgefochten, die Clairon und Le Kain, der ihr in dieſer Verbeſſerung beiſtand, hatten nicht viel zu kämpfen, und im Jahr 1761 wurde in Soliman II., oder die drei Sultaninnen, das ſtrenge türkiſche Coſtüm mit ungetheiltem Beifall aufgenommen; man hatte die neuen Kleider wirklich in Konſtantinopel machen laſſen, und die Clairon nahm ſie nachher zum Muſter ihrer Tracht.

Die Deutſchen folgten ſpäter dieſer Reform, ſowie die Engländer, und endlich war man in Deutſchland um das Jahr 1790 auf den meiſten Theatern ſo coſtümirt, daß man es geſchmackvoll nennen konnte. Niemand wurde geſtört, wenn Ritter, Knappen und Fräulein nicht genau der Zeit nach gekleidet waren, weil man jene früheren

Zeiten faſt nur aus den dramatiſchen Gedichten kannte. Selbſt in jenen Tagen, als zu viele Ritter und ihre Fehden und derben Geſinnungen unſere Bühne faſt erdrückten, fiel es Keinem ein, die Kleider ſonderlich zu muſtern, man ſprach nur über Spiel und Ausdruck. Der Literat ſchüttelte mehrmal wol etwas den Kopf, wenn die ſelten auftretenden Griechen und Römer ſich im Anzuge zu ſehr vergriffen, indeſſen hatten doch die Ariadnen und Medeen die Reifröcke abgelegt, und ſelbſt die engliſche Königin Eliſabeth erſchien zuletzt ohne dieſen.

So viel ich weiß, war Iffland, und auch nur in ſeinen ſpäteren Tagen, der Erſte, der eine genauere Nachahmung der wirklichen Trachten beabſichtigte. Zwar ſpielte er ſelbſt ſeinen Pygmalion in einem ſeidenen Mantel, für einen Bildhauer ein doppeltes Vergehen: aber, wenn er auch oft noch fehl griff (und das wird in dieſem Felde dem Gelehrteſten begegnen), ſo habe ich ihn und ſeine Mitſpieler nachher oft in ſo ſeltſamen Kleidungen geſehen, daß ſie gewiß den Zeiten und Ständen nachgeahmt ſein mußten, weil man ſonſt gar nicht begriffen hätte, woher ſie gekommen und was ſie bedeuten ſollten. Als Pierre im „Geretteten Venedig" erſchien er ſo wunderlich, daß es anfangs ſchwer war, nicht zu lachen: und ich vermuthe, irgend ein Bild von einem venetianiſchen Capitain hatte ihn zu dieſer Sonderbarkeit verleitet. Noch ſpäter ſah ich in Berlin ein Stück, das zu den Zeiten der Mediceer ſpielte. Der Herzog, ein ernſter, ja würdiger Charakter, erſchien in einer ſo eigenen Mütze, daß ein Fremder, der unſere Sprache nicht verſtand, ihn leicht für den Luſtigmacher in den erſten Scenen halten konnte. Ich habe manches Portrait der Mediceer geſehen aber dieſe Kleidung war mir völlig unbekannt; doch bin ich feſt überzeugt, daß es irgendwo eine ähnliche Abbildung

gibt, denn es erlaubt ſich nicht leicht Jemand dergleichen aus eigener Phantaſie zu veranſtalten.

Ich kannte vor Jahren einen Schauſpieler, der nicht ohne Talent war, der ſich aber mehr geſchmeichelt fühlte, wenn man ſein Coſtüm, als wenn man ſein Spiel lobte. Er war immerdar mit Kupferſtichen und Zeichnungen umgeben, und je ſonderbarer ein Bild auffiel, um ſo lieber wurde es von ihm nachgeahmt, ohne je Einrede oder Tadel anzunehmen. In Kotzebue's Trauerſpiel ſah er als Rolla ganz ſo aus, wie wir etwa in Bertuch's Bilderbüchern oder alten Reiſebeſchreibungen die Kaziken wahrnehmen. Die langen Ohrgehänge, und aller jener entſtellende Schmuck hinderten ihn nachher ſehr, um ſeine gut europäiſche und moderne Verzweiflung auszudrücken. Als Graf von Savern trug er, mit bunten Schnüren befeſtigt, einen großen Hut auf dem Rücken. Es half nichts, ihm zu bemerken, daß ſo etwa die Gemſenjäger in den Alpen ſich trügen, denen es oft wichtig war, ſich mit einem Zug der Schnur den Hut auf das Haupt ſetzen, oder ihn wieder abwerfen zu können, ohne daß er ihnen verloren ging. Er berief ſich auf ſein Bild, und ſo war der Proceß gegen ihn verloren. — So wurde auch in Dresden vor einigen Jahren Antonio im „Kaufmann von Venedig" mit einem langen Gewande geſehen, ſeltſam, faſt orientaliſch geſchnitten, und in einer frembartigen Mütze: weil man einen Kupferſtich aus Dürer's Zeit gefunden hatte, unter welchem mit deutlichen Worten ſtand: „Ein Kaufmann von Venedig". Man hätte eben ſo gut die Maske des Pantalon nehmen können, denn dieſer Alte iſt recht ausdrücklich der Kaufmann von Venedig. Daß Shakſpeare's Dichtung völlig dagegen iſt, und daß um 1598 dieſe Kaufleute ſich wie die Fürſten trugen, wurde nicht beachtet, oder man vergaß es.

Manche Direktionen haben ſeitdem dieſe Liebhaberei für ein gelehrtes Coſtüm bis an die Grenze des Möglichen getrieben. Wenn man erſt Kleinigkeiten unterſucht, nachſchlägt, deshalb correſpondirt, ſich aus fernen Gegenden belehren läßt, ob ein Soldat damals dieſe oder jene Nüance einer Farbe getragen habe, ſo liegt es als Nothwendigkeit ganz nahe, ſich das wirkliche lederne Koller zu verſchaffen, in welchem Guſtav Adolph fiel, oder Wallenſtein ermordet wurde, und Karl der Kühne und ſeine Ritter müſſen ſich aus der Schweiz erſt die Helme und Rüſtungen verſchreiben, die dort aufbewahrt werden. Dies Wichtignehmen des Unweſentlichen iſt ein Spiel mit dem Spiel, die eigentliche Darſtellung kann nun nicht mehr ſo beachtet werden, wie ſie ſollte. Das Publikum wird verwöhnt, und iſt es an manchen Orten ſchon; die Kleider werden mehr als das Gedicht beachtet, die Zuſchauer unterſuchen mit ihren Gläſern, ob auch an Sammt oder Spitzen Alles ächt ſei; die Schauſpielerinnen nehmen jede Gelegenheit wahr, ſich umzukleiden, mögen die ſtörenden Pauſen auch noch ſo lange dauern; die Männer, vorzüglich die jungen, ahmen ihnen nach, und ſind faſt ſtärkere Koketten als jene, und es iſt nicht unmöglich, wenn die Liebhaberei an vielen und neuen Kleidungen erſt recht allgemein geworden iſt, daß die Regie für ihr Repertoire die Stücke vorzieht, in denen recht viel Gold und Seide zur Schau getragen wird. Nun überfüllt ſich nach Jahren die Garderobe, Vieles, das trefflich und poetiſch iſt, kann nicht gebraucht werden; will man es nun nicht ungenutzt verderben laſſen, ſo fände ich den letzten Vorſchritt nicht verwerflicher als die vorigen, etwa einen Dichter zu berufen (und es gibt ja Gelegenheitsdichter aller Art) und ihm aufzugeben, ſich an den vielen reichen und mannichfaltigen Kleidungsſtücken zu begeiſtern, um eine Tragödie oder ein großes

Schauſpiel zu erſchaffen, in welchem aller dieſer Prunk wieder ins Leben treten könnte.

Die Vollendung, die wir auf dieſem Wege zur Wahrheit ſuchen, iſt eine ganz unerreichbare, und wir würden uns täuſchen, wenn wir uns dies nicht redlich geſtänden. Mögen wir Chroniken, Kupferſtiche und Bildergalerien plündern, ſoviel wir wollen, ſo bin ich überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14. oder 15. Jahrhundert verlachte, wenn er unſere aufgeſtutzten Modelle ſehen könnte. Ben-Jonſon, der jeden Gegenſtand, den er erwählt, auf die grümdlichſte Art erſchöpft, läßt in ſeinem Luſtſpiel „Cynthia's Revels" zwei Beau's ſeiner Tage auftreten, die vor Kennern eine Art Turnier in Stutzerkünſten mit ihrem Anzuge, ihren Bändern, Schleifen, Farben u. ſ. w. halten. Hier kann man lernen, wie wenig bei dieſen dargeſtellten feinen Geiſtern dazu gehörte, um ſich im Anzuge lächerlich zu machen; es ſind ſo zarte Delikateſſen, daß auch ein auf Putz und Schicklichkeit eingeübtes Auge weder den Verſtoß, noch das Richtige erkennen und unterſcheiden würde.

Setzen wir aber den faſt unmöglichen Fall, unſere Bemühungen drängen dennoch hindurch — was hätten wir damit gewonnen? Unſer Theater hat nun in einem durchlaufenen Zeitraum allerhand verſucht, — es hat oft gepredigt gegen Fürſten, Adel und Geiſtlichkeit bekämpft, Fehden und Turniere dargeſtellt, gegen Brown, Gall und den Magnetismus polemiſirt, die Häuslichkeit empfohlen, Spieler und Betrüger an den Pranger geſtellt, Maleſikanten beſtraft, Lebensrettungen, haarbreit vor dem Untergange, anziehend und ſpannend vorgetragen, Hunde ihre Künſte und Pferde ihre Exercitien machen laſſen; — ſoll es nun auch noch eine Muſterkarte von den Trachten der verſchiedenſten Völker in allen Jahrhunderten werden? Iſt die Bühne etwa dadurch

„ein Spiegel der Zeit", wenn man uns viele und mannichfaltige Röcke kennen lehrt?

Vieles, was ehemals und noch gegenwärtig getragen und durch die Mode gerechtfertigt wird, iſt unſchön, oft ſogar häßlich. Sehr vieles Fremde oder Alte iſt nach unſeren eingewohnten Begriffen, von denen wir uns nicht ſo ſchnell losmachen können, lächerlich. Soll etwa in der „Athalie" der Hoheprieſter mit klingenden Schellen erſcheinen? Oft legt man den Darſtellern, die ſich raſch und kräftig bewegen ſollen, ſo ſchwere Mäntel um, daß ſie wie Dante's Hypokriten, nicht wie jene auf der Bühne der heiteren Griechen, nur langſam und matt ſich bewegen können.

Die Damen können und mögen ſich auch niemals dieſem Schulzwange fügen. Oft ſtehen ſie ſogar im ſeltſamſten Widerſpruche mit demſelben. So ſah ich vor Jahren die keuſche römiſche Oktavia in ſo durchſichtigem Gewande, daß Kleopatra ihr gegenüber züchtig erſchien, und es war (auch ohne die Dichtung) ein komiſcher Auftritt, als ſie ihren Schleier zwiſchen Antonius und deſſen Kinder breitete. In Brüſſel ſah ich eine ſo leicht drappirte Phädra, daß ich bei ihrem wüthenden und ausdrucksvollen Spiel für den armen Hippolyt fürchtete. Aber freilich mag man vielleicht glauben, daß die Bekleidung in jener frühen Heroenzeit keine ſonderliche geweſen ſei. Die Clairon, die man als die Stifterin des richtigen Coſtüms anſehen kann, warnt in ihren Memoiren ſehr verſtändig, keine Tracht irgend eines Zeitalters oder eines Volkes zu genau und buchſtäblich nachzuahmen, und nicht ins Kleinliche und Häßliche zu verfallen. Keine Dame, wenn ſie etwa eine Geliebte von 1740 ſpielen ſollte, würde ſich in einer leidenſchaftlichen tragiſchen Rolle bewegen laſſen, jetzt in jenen ungeheueren Reifröcken, den mit Pomade hoch aufgethürmten Haaren, mit Puder

geweißt, mit Schönpflästerchen das Geſicht geſchwärzt, aufzutreten, und ſie hätte Recht, ſich zu widerſetzen, wenn die Direktion es etwa aus übertriebener Liebe zur Wahrheit verlangen ſollte.

Jede Kunſt hat ihre eigenthümliche Wahrheit, und kennt jene wirkliche, außenliegende gar nicht; ſie bewegt ſich in ihrem eigenen Elemente, und nimmt keine Kenntniß davon, wenn man ihr etwas Fremdartiges aufdrängen will. Die Farbe iſt ſchön und reizend, aber der Bildhauer, wenn er kann, wehrt ſich dagegen, wenn man ihm ſeine Bildſäulen anſtreichen will, um ihnen eine größere Wahrheit zu geben. Er wird den verlachen, der ihn auf die Wirklichkeit hinweiſet, wo keine Figur ohne Farbe erſcheint. So täuſcht die Statue, ohne zu täuſchen; der Kunſtgenuß iſt nur möglich, indem ich weiß, daß ich mich vor einer Statue befinde. Der Maler verſchmäht die Erhöhung ſeiner Figuren im Raum; aus der Fläche ſollen ſie ſich heben, und ihn kümmert es wenig, ob die Apoſtel und die Jungfrau die Gewande zu ihrer Zeit wirklich getragen haben, die er ihnen umlegt. Er kann Stellungen erfinden, die beim Bildhauer lächerlich ſein würden, mit Licht und Schatten ſpielen und zaubern. Das größte, das höchſte Leben bewegt ſich freilich im aufgeführten Drama vor unſeren Augen, aber die Schönheit darf auch hier nicht verletzt werden, um ſie einer ganz unwahren Wahrheit aufzuopfern. Weg alſo mit Allem, was das Auge beleidigt, oder den Spielenden hemmt. Jene Helme mit Greifenflügeln, von denen wir noch vor zwanzig Jahren nichts wußten, jene langen Aermel, jene Mäntel mit hohen Kragen mögen wieder verſchwinden, ſowie alle die falſche Gelehrſamkeit in Schilden, Schwertern, Kragen, ſtachlichten Knieſchienen u. dgl., die auf das Theater gar nicht hingehört. Jemehr der Zuſchauer dieſelben anſtändigen

Kleidertrachten wieder ſieht, die er ſchon gewohnt iſt, deſto weniger wird er im Genuß der Poeſie und des Spieles geſtört; deſto leichter wird es dem Spieler, vortrefflich zu ſein, weil er in jene Trachten, die er kennt, ſchon eingeübt iſt. Es gibt, mit einem Wort, ein Theatercoſtüm, wie es ein Maler- und Bildhauercoſtüm gibt; von dieſem wird der verſtändige Schauſpieler nur wenig abweichen, um dieſes und jenes Volk, oder einen ſcharfgezeichneten Charakter zu nüanciren; dieſe Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhen, auf einer poetiſchen und maleriſchen Theatertracht, die in ſolchen Hüten, Mänteln, Wämmſen und Stiefeln vielleicht niemals ſo getragen wurde; wie ich vom guten Schauſpieler verlange, daß ſeine edle Individualität durch die Nachahmung durchſchimmere, damit ich nicht einen wirklichen Betrunkenen, Verbrecher oder Galeerenſklaven vor mir zu ſehen glaube.

Wie macht es denn auch jeder Dichter? Wenigſtens bis jetzt? Hätte jene gerügte Beſtrebung nur einigermaßen Recht, ſo müßte die Tragödie von Wallenſtein nur aus Reden beſtehen, die dieſer General wirklich geſprochen.

Es iſt traurig, daß auch in dieſer Hinſicht die Verirrung unſerer Tage ſo hoch geſtiegen iſt, daß man Worte darüber verlieren muß.

Darum hatte auch Madame Favart, als ſie die Poſchen und langen Handſchuhe als Bauermädchen ablegte, gewiß Unrecht, Holzſchuhe anzuziehen, und mich wundert, daß der Mann dieſe Uebertreibung der Natur duldete, da er doch recht gut wiſſen mußte, daß er dergleichen Schuhe in ſeine naiven Koketten und lüſternen Verſe nicht hinein gedichtet hatte. Hier, im unbedeutenden Nebenwerk, grobe Wahrheit, und dort, in der Hauptſache, die reizende und kitzelnde Lüge. Nicht, daß ich die Operettchen Favart's, von denen

Zeit der Begebenheit in eine ferne, faſt unkenntliche Zeit verlegt, wenn er uns in entlegene Räume und ſonderbare Umgebungen verſetzt. Dann wirkt oft, wenn es ſein Zweck ſo erfordert, das Nahe der allgemein verſtändlichen Geſinnungen um ſo mehr Leid und Freude, kurz das Menſchliche wird auf dem Grunde des Fremdartigen und Wunderbaren um ſo glänzender hervorgehoben. Sowie der Dichter aber dieſelbe Begebenheit ſelbſt handelnd und ſich vollendend, d. h. in Dialog und Drama, vorträgt, ſo verlangt er, daß wir ſie nicht mehr durch das Medium eines Dritten genießen und verſtehen ſollen; ſondern wir befinden uns ſelbſt unmittelbar unter den handelnden und ſprechenden Figuren. Alle Zauber eines fernen Raums, einer alten Zeit kann er nun nicht mehr brauchen, denn in unſerm Zimmer geſchieht ja Alles, als eben jetzt entſtanden. Durch dieſe kühnſte Figur und Umkehrung in der Dichtkunſt wird das Intereſſe lebendiger geſteigert, die Empfindung bis auf den tiefſten Grund ergriffen und erſchüttert, und ganz andere Bedingungen, Geſetze, Formen, eine ganz andere Natur und Wahrheit treten ein, als beim Erzähler. Weil ich ſelbſt mit in der Begebenheit ſtehe, verlange ich vom Dramatiker eine ganz andere Wahrheit, als von jenem. Dem Erzähler glaube ich Manches auf ſein Wort, manches Unglaubliche wird durch den Schleier der Ferne nicht ſo verletzend ins Auge fallen: der Dramadichter ſoll ſeine Wunder verſtändig, begreiflich einrichten, er ſoll mir von Allem Rechenſchaft geben, je tiefer er motivirt, um ſo beſſer, Abſprünge, Launen, bloße Zufälle, die in der Erzählung mich ſo wenig ſtören, daß ſie ihr im Gegentheil neue Reize geben können, ſind im Drama verletzend, und heben das Intereſſe und die Täuſchung auf. Dieſe unerläßlichen Forderungen, die die Nähe des Drama erzeugen und die Phantaſie und Launen zu beſchränken ſchei-

nen, werden aber reichlich aufgewogen durch jene Kühnheit der Abkürzung und der Verlängerung des Stoffes, durch Verschweigen und Herausheben der Gegenstände, durch keckere Laune und geistigere Ironie, durch die unmittelbare Erregung der Leidenschaft (der poetischen), durch den Taumel des enthusiastischen Zaubers, in welchen der große Tragiker und Komiker uns versetzt, daß er wieder kühn eine Menge von Widersprüchen und Unwahrscheinlichkeiten uns bieten darf, die wir dem Erzähler ganz anders nachrechnen würden, die wir aber, von einem höheren Interesse fortgerissen, gern aus der Acht lassen und vergessen, oder, von unzeitigen Kritikern daran erinnert, nur deren Kleinmüthigkeit belächeln.

Daher kommt es, daß der ächte dramatische Dichter (jeder Poet, nur der Dramatiker mehr als Alle), wenn er Fremdes, Seltenes, Unverstandenes und Vorzeit aufgibt, wieder seine schönsten Kräfte und poetischen Elemente aus seiner Gegenwart nimmt. Ohne diese würde er weder verständlich sein, noch weniger aber große Wirkungen hervorbringen können. Wie er aber seine Gegenwart benutzt und kennt, wie sehr er sich ihrer bemächtigt, indem er über ihr steht und sie dadurch mit erhabenem Instinkt mit Vorzeit und der fernsten Zukunft verknüpft, das eben ist es, wodurch er erst zum wahren, zum großen Dichter wird: ist er nicht über seiner Zeit, mißversteht er sie wol gar und ist ihr nicht gewachsen, sondern wird selbst von einem schwachen Nieseln ihrer Flut mit hingerissen: so gehört er eben zu jenen schwachen Geistern, über die die Nachwelt und meist schon ihre Mitwelt das richtige Urtheil spricht.

Es ist im Sophokles groß, wie er die Tragödie auf seine Zeit bezieht, und die ferne Begebenheit seinen Zuschauern ganz nahe rückt, ohne ihr dadurch ihre Würde zu nehmen, wie Athen, das Vaterland, seine Religion und Sitte immer

durchklingt. Der Chor wird großentheils mit dazu gebraucht, das nächſte Gefühl über das Vorgefallene zu erregen, ſowie er in Hymnen die Götter preiſt, und Naturſchilderung, Gebet, Verehrung austönt, oder fernliegende Mythen und ihre Wunder berührt, oder ſelbſt klagt und weint. Dieſe Gegenwart regt ſich im Euripides ſchon zu beſtimmt, oft auf ganz moderne Weiſe ſophiſtiſch nur beſtechend. Aber er fühlte richtig, wie unentbehrlich ſie dem dramatiſchen Dichter ſein muß.

Vom Shakſpeare iſt hierüber ſchon angedeutet, wie ſehr er ſeine Zeit und Bildung, ja ſeine Umgebung in ſeine Werke hineinſpielen ließ. In jedem ſeiner Gedichte auf andere Weiſe, denn in jedem wird eine neue Welt erſchloſſen. Calderon und alle Spanier verfahren auf dieſelbe Weiſe. Nur miſchen ſie ſchon weit mehr eine feſtſtehende Convention ein, eine künſtlich gebildete Galanterie und Ehre, eine Hoffitte und Hofgeſinnung, die zuweilen ſchon der Natur ſcharf und verletzend entgegen tritt. Hier bezwingt ein vorübergehendes Vorurtheil ſchon ſehr oft die Wahrheit und die ächte Poeſie; nicht nur der dargeſtellte Gegenſtand leidet bei Calderon zuweilen, ſondern das menſchliche Gefühl ſelbſt.

Viel ſchlimmer iſt es freilich noch bei den Franzoſen. Ihre Hofgalanterie und das bunte Flämmchen ihrer Liebe parodirt faſt immer die dargeſtellte Geſchichte, weil ſie dieſe nicht poetiſch und wunderbar ſo hoch hinaufrücken, wie Calderon, ſondern ſie in einer gewiſſen klaſſiſchen Kälte mit vornehmem Bewußtſein wollen ſtehen laſſen. Ob dieſe Art und Weiſe, wo eine zu überwiegende Gegenwart eine ohnmächtige Poeſie völlig erdrückt, Nationalgeſinnung und Bedürfniß ſei, iſt ſchwer auszumitteln: daß aber die franzöſiſche Bildung von den Pyrenäen bis zum Rhein darin beſteht, ſich dieſe Convention, die aller Natur und Schön-

heit widerſpricht, anzugewöhnen und anzueignen, iſt bekannt genug.

Aus obiger Betrachtung erklärt ſich leicht, warum es immer ein ungenügendes, mehr mühſames als erfreuliches Spiel war, Griechen und Römern ganz auf ihre Weiſe nachzudichten. Alle dieſe klaſſiſch ſein ſollenden Tragödien der Italiener, vom Speroni bis zu den Neueren herab, ſo manche Verſuche der Deutſchen, von Apel und Anderen, was können ſie uns als Gedicht bedeuten? Darin zeigt ſich auch die Größe unſeres deutſchen Dichters, und daß er als Poet geboren ward, daß er in ſeiner „Iphigenia" ſich nicht unnütz beſtrebte, griechiſch zu ſein, ſondern die ſchöne Fabel ganz als Deutſcher nahm, und ſie auf ſeine eigenthümliche Weiſe noch ſchöner auslegte.

Dieſes Gefühl von der Wichtigkeit der nächſten Gegenwart im Drama, iſt ja auch die Urſache, daß, als es ſich klein und krankhaft ausbildete, und die Poeſie gänzlich fallen ließ, es in Frankreich und weit mehr in Deutſchland jene Unzahl von Kleingemälden und weinerlichen Bagatellen hervorgebracht hat, nebſt jener armſeligen polemiſchen Richtung gegen Wiſſenſchaft, Kunſt und Geſchichte in ſo vielen falſch empfindſamen Schauſpielen. Dieſe demagogiſche Fähigkeit des Theaters hat auch veranlaßt, daß es immer einer ſtrengern Aufſicht, als die anderen Künſte unterworfen war.

Hat alſo die dramatiſche Poeſie ſelbſt nun ihre eigene Wahrheit, ſo auch das Theater, und die Schauſpielkunſt. Darum, um auf den Gegenſtand zurückzukommen, wovon wir ausgingen, iſt ein poetiſches allgemeines Theatercoſtüm die Grundlage, auf die ſich mit geſchmackvollen Modifikationen Alles gründen muß, was für die äußere Zier geſchehen ſoll. Das ſogenannte Mittel- und Ritteralter kann unge-

fähr in allen Jahrhunderten daſſelbe ſein, die ſogenannte ſpaniſche Tracht wird, neben jener Kleidung, für alle poetiſchen Darſtellungen ſo ziemlich aushelfen, und wenn man noch auf die Zeit des dreißigjährigen Krieges, ſowie auf die Peters des Großen eine billige Rückſicht nimmt, iſt man dabei nur einigermaßen der griechiſchen und römiſchen Kleidung gewiß, ohne zu arg zu verſtoßen, ſo hat, die neueſten Kleider hinzugerechnet, jedes Theater wol, was es braucht.

So war es auch unter Schröder's und Engel's Direktion, die mir auch in dieſer Hinſicht noch jetzt als eine muſterhafte erſcheint.

Iſt man mit mir in den obigen Bemerkungen einig, ſo fällt auch das Lächerliche ganz weg, wenn man hört, daß Garrick den Hamlet einigemal in moderner Kleidung geſpielt hat. Wo der Dichter die Perſonen ſo ganz nahe an uns rückt, iſt es dem Schauſpieler wol auch erlaubt. Er thut nichts, als was Dürer und viele italieniſche Maler gethan haben, die alte Geſchichten in den Trachten ihrer Tage malten, um ſie recht vertraulich nahe zu bringen. Beim „Hamlet" wird es freilich immer beſſer ſein, jene allgemein poetiſche, oder ſogenannte ſpaniſche Kleidung anzulegen, weil eine zu beſtimmte Wirklichkeit in den Nebenſachen dem Adel der Hauptſache ſchaden könnte. — Als aber „Othello" in meiner Jugend von Fleck in rother Generalsuniform, mit dreiecktem Hut mit weißen Federn, und die übrigen Offiziere eben ſo modern, ſowie die anderen Figuren, der venetianiſche Senat in ſchwarzer Kleidung geſpielt wurden, ſo ſtörte dies ſo wenig, daß es vielmehr die Wirkung erhöhte. In dieſer Tracht war der Mohr edel und kräftig, durch die Zeichen des Standes, die wir Alle kennen, würdig. Dies Familiengemälde, oder bürgerliche Trauerſpiel wurde durch dieſe Nähe um ſo ergreifender und poetiſcher. Die orientaliſche Klei-

dung des Mohren muß durchaus immer störend und widerwärtig sein.

Als Eckhof den Canut in einer Lockenperücke und einem modernen Sammtkleide spielte, stand er dem Richtigen näher, als mancher Held jetzt in seinem bizarren Costüm,. denn die Zuschauer waren gewohnt, Staatsmänner und Fürsten, sowie alle Vornehmen, die ihnen würdig und ehrbar erschienen, so zu sehen, und der Dichter selbst berührte nichts, und ließ keine Gesinnung und kein Gefühl ertönen, das mit dieser allgemein bekannten Kleidung nicht in Eintracht gewesen wäre.

Nur noch wenige Worte zum Beschluß einer langen Anmerkung, die für den Kenner völlig überflüssig ist.

Es ist bekannt, daß die Geschicklichkeit, zu stricken, eine ziemlich neue Erfindung ist. Eben so die Weberei, die dasselbe schneller verrichtet. Am neuesten ist aber die Mode des Tricot, sie kam erst kurz vor der Revolution nach Deutschland. Daß diese das Nackte gut ersetzt, wo es nothwendig ist, ist ausgemacht, daß die Tänzerinnen es sich aneigneten, ist begreiflich, und wenn der Tanz wollüstig sein soll, unerläßlich. Die Männer aber (die Tänzer ausgenommen) verschmähten diese Tracht und mit Recht. Ich erstaunte, als ich in Florenz im Jahr 1806 einen jungen Ritter zum ersten Mal in einer Tragödie so auftreten sah, wie ich es, wenn nicht unanständig, doch gewiß unmännlich nennen würde. Er sah, im farbigen kurzen Seidenjäckchen, mit Gold behangen, und übrigens ganz in Tricot gekleidet, ganz wie ein Seiltänzer oder englischer Reiterkünstler aus, die beide zu ihrem Geschäfte, das die ganze Geschicklichkeit der Glieder und die größte Behendigkeit erfordert, diese Tracht wol in Anspruch nehmen dürfen. Trotz allem Schwatzen vom richtigen Costüm nehmen die jungen

Den 13. Mai sah ich in der Leopoldstadt:

„Jupiter in Wien."

Eine arge und tolle Posse, die mich aber doch durch ihre Laune ergötzte. Man thut nicht zu viel, wenn man Ignaz Schuster einen großen Schauspieler nennt. Diese Ruhe und Gemessenheit ist zu bewundern. Auch war Herr Korntheuer zu loben.

Dieses Theater ist eigentlich das einzige freie in Deutschland, sowol was die Censur betrifft, als auch die Sittlichkeit, mit allen ihren oft unverstandenen und nur verderbt vornehmen Forderungen. Auch erwartet man hier keine Bildung und Poesie, und die Kritik schweigt. Leider haben sich immer nur mittelmäßige Talente dieser Bühne bemeistert, und da oberflächlicher Spaß und seichter Witz, oft wahres Gewäsch und platte Gemeinheit, Alles in der Regel von ausgezeichneten Talenten vorgetragen, der Menge auch gefallen und den Zweck erfüllen, so läßt man natürlich die schwierigeren Aufgaben liegen.

Als ich mich im Jahr 1808 den größten Theil des Sommers in Wien aufhielt, habe ich das Theater sehr fleißig besucht. Es war damals auch um Vieles besser, als jetzt, wenigstens was die aufgeführten Stücke betrifft, deren man von den neueren jetzt viele gedruckt lesen kann. Das fiel damals dem H. Perinet und anderen Autoren nicht ein, daß diese wilden Scherze und freien Späße, die oft durch lokale Anspielungen nur Salz erhielten, auch das Ausland interessiren könnten. Viele wackere Wiener, die wahrhaft patriotisch waren, schämten sich vor Fremden dieses Theaters. Jetzt besitzen wir schon viele Sammlungen von neueren Produkten dieser Bühne, ja man sendet schon die Manuskripte ins Ausland, und bildet sich ein, diese Erfindungen könnten

auch dort gefallen. Um es dahin zu bringen, schreibt man schon mit halbem Willen nur für diese Vorstadt, und grelle Fratzen dieser Componisten sind denn auch wirklich schon in Prag und an anderen Orten mit Beifall gegeben worden. So wird sich diese Anstalt selbst zerstören, um der Eitelkeit zu huldigen, und die Thorheiten hier werden bald keine wienerischen mehr sein, sondern allgemeine lahme und unbedeutende Possen. — Ein ächter Dichter fand hier noch vor einigen Jahren einen so vortrefflichen Boden, daß er ihm die edelsten Früchte der Phantasie und Poesie hätte einsetzen können. Jetzt herrscht von Seiten der Schreibenden, wie der Zuschauer, ein so modernes Bewußtsein der Eigenthümlichkeit und Seltsamkeit vor, daß die Sache schon deshalb nüchtern ausfallen muß, weil jene naive Unschuld verloren gegangen ist, in welcher jenes Phantastische, das gesucht wird, einzig nur gedeihen kann.

Den 14. Mai, auf dem Burgtheater:

„Flatterſinn und Liebe", nach dem Französischen von Curländer.

Ich zweifle, daß dieses Stück, weil die Intrigue nur unter wenigen Personen sich umdreht, und gewissermaßen an die Grenze des Erlaubten und Anstößigen streift, auf irgend einem anderen Theater Glück machen könnte, denn es gehört dies vollendete, runde Zusammenspiel aller Personen dazu, um es klar und bestimmt herauszuheben, und es zugleich mit der leichten Grazie zu umkleiden, die nothwendig ist, um diese Kleinigkeit so liebenswürdig zu machen, wie sie hier erscheint. Für das Lustspiel ist das hiesige Theater jetzt ohne Zweifel das beste in Deutschland. Herr

Korn, Madame Weißenthurn und Mlle. Müller zeigten ſich in wahrer Virtuoſität.

Den 15. Mai, im Burgtheater:

„Die Schroffenſteiner", von Heinrich v. Kleiſt.

Ich habe über dieſen erſten merkwürdigen Verſuch dieſes talentvollen Dichters in meiner Vorrede zu deſſen Nachlaß umſtändlicher geſprochen. Wir beſitzen vielleicht kein zweites Gedicht, in welchem das Schöne und Verſtändige ſo unmittelbar im Kampfe mit dem Unmöglichen und Widerſinnigen ſich befindet. In dieſes Chaos von Widerſprüchen Licht und Ordnung zu bringen, iſt für den Bearbeiter eine ſchwierigere Aufgabe, als ſelbſt aus eigener Kraft eine gute Tragödie zu erſchaffen. Die Aufgabe wäre vielleicht ſelbſt dem wahren Dichter zu verwickelt. Und doch muß man beklagen, daß ſo viele und große dramatiſche Schönheiten ungenutzt bleiben ſollen. Darum kann man auch mit dem Bearbeiter nicht hadern, der, freilich, kritiſch betrachtet, die Sache vielleicht noch ſchlimmer gemacht hat, als er ſie vorfand. Mit der Gewaltſamkeit, wie es hier geſchehen iſt, war die Sache leicht zu löſen, und dennoch müßte ein beſſerer Einrichter wahrſcheinlich noch weiter gehen, und das Gedicht ganz wie ein veraltetes ſpaniſches oder engliſches behandeln, blos die erſte Hälfte im Ganzen beibehalten, und aus eigener Kraft ein zweites neues Schauſpiel in dieſes hinein dichten.

Man ſagt, der junge Dichter habe früher die Scene in das ſpaniſche Ritteralter verlegt. Gewiß vortheilhafter, als die jetzigen Bedingungen. Wieland ſoll ihm gerathen haben, die Perſonen zu deutſchen zu machen. Sie treten uns

dadurch näher, aber jene Umgebung hätte Manches wahrscheinlicher gemacht. Und wie Vieles mag der Dichter geändert und verschlimmert haben; denn das Schauspiel ist mehrmals umgearbeitet worden!

Abgesehen vom poetischen Werth oder Unwerth der Kleist'schen Gedichte, bieten sie dem Schauspieler große Veranlassungen, seine Kunst zu zeigen, aber zugleich gehört es zu den allerschwierigsten Aufgaben, sie befriedigend, oder auch nur so aufzuführen, daß die Absichten des Dichters nicht ganz verloren gehen. Alle diese Charaktere müssen sehr scharf umrissen werden, das Colorit ist grell, und beides, Umriß wie Farbe, verschwindet zu Zeiten beinahe wieder ganz, und dem Schauspieler ist die Ergänzung, gewissermaßen die Schöpfung, unbedingt anvertraut. Es ist immer noch leichter, Widersprüche vereinigen, was dem guten Schauspieler oft genug geboten wird. Dann ist die Sprache und der Dialog dieses Autors oft so sonderbar gespitzt und gesucht, die Construktion so wenig mundgerecht, auch für den nicht verwöhnten Sprecher, daß die sonderbaren Vorstellungen und Gedanken dadurch noch seltsamer erscheinen. Aus dieser Gesuchtheit blitzt dann wieder so klare Vernunft in so klaren Worten und Bildern hervor, ein so tiefes und inniges Gefühl, daß unmittelbar unsere Liebe und Bewunderung in Anspruch genommen wird. Am eigenthümlichsten hat Kleist die Gestalten seiner Liebenden genommen, er ist hier der Theaterkonvenienz und den hergebrachten süßen Phrasen oder gewöhnlichen kalt-leidenschaftlichen Aufwallungen am meisten ungetreu geworden. Diese Figuren haben alle eine herbe Frische, aus ihrer scheinbaren Alltäglichkeit spricht das tiefste Herz. In diesen Schilderungen Kleist's ist etwas so Originelles, ganz neu Erschaffenes, daß es ein ganz neuer Genuß sein müßte, diese Schöpfungen

auch einmal auf der Bühne verwirklicht zu sehen. Aber wie verfehlt sieht man das Käthchen, wie alltäglich, höchstens kokett und nur hie und da ein Anflug der wundersamen Innigkeit; der Graf von Strahl ist noch deklamirender, und so wurde es mir denn auch bei dieser Gelegenheit nicht so gut, die kindliche Agnes wahrhaft gespielt zu sehen, obgleich einige Stellen von der jungen Künstlerin recht schön gesprochen wurden. Sie hüte sich überhaupt nur, daß sie nicht schon früh in die Manier falle. Ottokar hatte auch einige gute Momente, aber das Verständniß dieses Charakters war nicht sichtbar. Warum Jerome so jung und ohne allen Humor gegeben wurde, ist mir ganz unverständlich. Hat der Bearbeiter dies vielleicht geändert, und nicht gefühlt, wie gut diesem Alten seine Sprache und sein Benehmen steht, den Jünglingen und den Greisen gegenüber? Johann wurde nur deklamirt, und Sylvester war ohne alles Leben; Rupert, der zu loben war, war doch zu oft schwülstig und hob die großen Momente viel zu wenig heraus; Sylvester's Frau winselte, und die Mutter Ottokar's wurde in der bekannten Manier jener Schauspielerin gegeben, die, mit großem Talent begabt, nach Art mancher Engländer, in Pausen, Aufschrei, übertriebenen Accenten, Niederstürzen und dergleichen Willkürlichkeiten, nur zu oft erschreckt und erschüttert. Sie und Eßlair haben auf diesem Wege durch grelle Manier auch dazu beigetragen, die Bühne zu verschlimmern. Was aber noch mehr als die einzelnen Fehlgriffe oder Uebertreibungen störte, war der gänzliche Mangel an Zusammenspiel, der mich um so mehr überraschte, weil das hiesige Lustspiel musterhaft zu nennen ist. Kurz Kraft, Raschheit, Einheit fehlte, jene Präcision und das Ineinandergreifen aller Theile, die am vorigen Abend so hinrissen.

Das Trauerspiel in Deutschland lahmt an allen Gebrechen, und ich mußte mich verwundern, daß die Zuschauer doch lauten Beifall gaben, und daß das Schauspiel, so verfehlt in der Darstellung, dennoch zu begeistern und zu erschüttern schien.

Den 17. Mai, auf dem Burgtheater:

„Emilia Galotti."

Es gab eine Zeit in Deutschland, wo es nothwendig war, darauf aufmerksam zu machen, daß Lessing, nach dem wahren Sinne des Wortes, kein Dichter genannt werden könne, weil eine einseitige Bewunderung des großen Mannes fast nur den großen Dichter in ihm sehen, und in dieser Tragödie, trotz einiger Mängel, das vollendetste Trauerspiel unserer Nation erkennen wollte. Diese Tage sind vorüber, und es kann wieder von Nutzen sein, unsere leer phantasirende Jugend auf Lessing auch als Dichter aufmerksam zu machen, auf den Scharfsinn und die Tiefe seiner Compositionen, auf die Gründlichkeit seiner Motive, auf den Adel der Charaktere und den philosophischen Witz seiner Sprache. Wer das Theater studiren will, muß durchaus den Bemühungen Lessing's, auch seinen Schauspielen, eine wiederholte Aufmerksamkeit widmen.

Der „Nathan" ist jetzt in manchen Städten aus höheren Rücksichten wieder vom Theater verschwunden. Für das Theater kein großer Verlust, so ehrwürdig, groß und eigenthümlich sich auch in diesem Werke der edle Geist Lessing's offenbart. Jede Bühne aber, die sich achtet, sollte immer wieder zu Zeiten Emilie und Minna mit ihren angestrengtesten Kräften darstellen. Es wird dem Theater selbst

vom größten Nutzen sein, sich in dieser edeln, fein abgewogenen Sprache zu üben, es bleibt dadurch immer noch eine Möglichkeit übrig, sich wieder zum Bessern, zur Wahrheit und zum Adel hinauf zu winden. Das Theater muß von Zeit zu Zeit auch etwas für sich selbst thun, um zu lernen und sich zu erheben, selbst wenn das Publikum diese Bemühungen nur lau aufnehmen sollte; aber glücklicher Weise ist dies nicht der Fall, sondern dieser wahre deutsche Genius wird auch immer noch vom Volke erkannt. Darum wäre es vielleicht zweckmäßig, gerade jetzt auch einige andere seiner dramatischen Arbeiten der Bühne wieder zurückzugeben, von denen selbst die schwächsten den größten Theil der besseren unserer Tage so weit überragen.

Die Darstellung dieser Tragödie war denn freilich auch eine ganz andere, als die der „Schroffensteiner". Man fühlte deutlich, wie lebendiger und wahrer jedes Wort gesprochen wurde, weil der Vers den Recitirenden nicht die Pflicht (wie sie sich meist einbilden) auflegte, hohl und leer zu deklamiren. Jene Monotonie, die das Trauerspiel auf unseren Theatern so langweilig macht, war glücklich vermieden. Am Zusammenspiel, an jener wahren geistigen Einheit fehlte es freilich wieder: und wie konnte es anders sein, wenn die Rolle des Prinzen so ganz aus dem Gemälde heraus fiel, so durchaus allen Absichten des Dichters widersprach? Bei so schwierigen Aufgaben zeigt sich recht der Mangel der neuen deutschen Schauspielerschule (wenn man das Schule nennen kann, wo eben Alles fehlt), daß sie das Rechte niemals finden werden, weil sie selbst nicht wissen, in welcher Gegend sie es suchen sollen. Der Anstand muß schon sicher sein, die Sprache völlig ausgebildet, um die Grazie durch Studium zu erringen, die zu dieser Rolle erfordert wird, die ganz und Alles mit dem Zauber der Lie-

benswürdigkeit bezahlen und so ihre Bösartigkeit vergessen machen soll. Sonst wird aus diesem Prinzen nur ein roher, begehrlicher Jüngling, der mehr wie einmal an das Gemeine streift. Alle Leidenschaften und Schmerzen, Bosheit wie Tugend müssen sich in den Kreisen der Feinheit und des Anstandes bewegen. So hat es wenigstens der Dichter verlangt; ob auf diesem Wege die wahre Tragödie zu erreichen ist, ist eine andere Frage, deren Erörterung nicht hierher gehört.

Odoardo war zu loben, hatte nur zu viel Spiel, war aber besser, als ich diese Rolle seit Jahren gesehen hatte. Uebrigens hat mich noch kein Schauspieler in diesem Charakter befriedigt. Eckhof's Größe soll sich in früheren Zeiten hier am trefflichsten gezeigt haben. Fleck verfehlte den Charakter fast ganz.

Mlle. Müller war als Emilie vorzüglich, jedes Wort Kraft und Leben. Diese Rolle habe ich noch nie mit diesem Feuer, mit dieser ergreifenden Wahrheit auf irgend einem Theater gesehen. Gleich ihr Auftritt, wie meisterhaft! eine Scene, die sonst immer verfehlt wird, und fast ohne alle Wirkung ist. Mit diesem Organ, diesem regen Leben, dieser Phantasie müssen sich große Wirkungen hervorbringen lassen. Warum ist die Schauspielerin in Kleinigkeiten unachtsam? Sie sagt, sie wolle als Braut sogleich wieder erscheinen, kaum mit merklicher Veränderung der Kleidung. Sie hat aber erst ein schwarzes Kleid an, und nachher ein weißes. Das heißt der Zerstreuung des Appiani zu viel zumuthen.

Madame Schröder entwickelte als Orsina ein großes, herrliches, möcht' ich doch fast sagen, ein klassisches Spiel. Auch diesen schwierigen Charakter habe ich niemals so trefflich darstellen sehen. Aber warum zeigt sie ihn selbst in

so verschiedenem, fast entgegengesetztem Styl? Ich erinnere mich vor einigen Jahren eines so übertriebenen und manierirten Spieles, daß ich Lessing, auch überhaupt das Wahre und Schöne nicht wieder erkannte. Dieses große Talent, diese Kraft und Einsicht hätte unsere Bühne zu einem hohen Standpunkte führen können, wenn Manier und augenblicklicher rauschender Beifall nicht etwas so sehr Verlockendes hätten. Nur einigemal (z. B. in der Scene, als der Prinz ihr rasch vorübergeht) nahm die treffliche Frau einen Ansatz, in diese tadelnswerthe Manier zu verfallen, aber sie warf sich augenblicks wieder in das Edle und Schöne. Nur ihr Anzug war zu tadeln. Sie sah zu wenig einer Dame gleich.

Marinelli war schwach; der Schauspieler, der ihn vertreten mußte, stand heute nicht an seinem Platze. Warum er nicht gleich in Uniform auftritt, und so bleibt, ist nicht zu begreifen. Diese schwere Rolle wird immer der Triumph des Herrn Julius bleiben. Ich wenigstens kann nicht begreifen, wie der Marinelli trefflicher dargestellt werden könnte.

Den 18. Mai, im Burgtheater:

„Die Verwandtschaften", von Kotzebue.

Ein sehr schwaches Produkt, in welchem aber Madame Anschütz als Gretchen sehr liebenswürdig war.

Den 15. Mai:

„Die Reise nach der Stadt", von Iffland.

Eines seiner besseren Stücke, das viele komische Gemälde hat und manches gemüthliche Wort ausspricht.

Der treffliche Koch, jetzt der älteste Schauspieler hier, zeigte sich in der Rolle des Einnehmers noch immer als ein großer und vollendeter Künstler. Diese natürliche Art, eine Rede anzufangen, einen Einfall so wie ganz von ungefähr anzubringen, einzufallen, und was der kleinen Künste mehr sind, durch welche diese schlichten, oft unbedeutenden Schilderungen Bedeutsamkeit erhalten, sieht man bei unseren jungen Schauspielern durchaus nicht mehr. Seine Versöhnung mit der Frau (Madame Weißenthurn) war so ergötzlich und herzlich zugleich, daß ich mich mit Freude an diesem Abend in meine Jugend zurückdenken konnte. Und doch gab Fleck diese Rolle des Einnehmers viel schärfer und humoristischer, sehr vorzüglich, aber Koch gefiel mir weit mehr.

Den 20. Mai, im Burgtheater:

„König Lear", von Shakspeare.

Lange noch begleitete mich das Entzücken dieses Genusses und die Erinnerung davon auf meiner Reise. Wien kann sich freuen, ein so großes Talent wie Anschütz für die Rolle des Lear zu besitzen. Der Künstler muß, um diesen Charakter so ausführen zu können, außerordentliche Studien gemacht haben, und sein Fleiß und Eifer ist ihm auch auf die schönste Weise belohnt worden; denn man kann diese Darstellung fast eine vollendete im höchsten Styl nennen. Fleiß und Studium, selbst mit bedeutendem Talente verbunden, genügen aber nicht, um diese ungeheure Aufgabe zu lösen; es muß im Schauspieler ein Strahl jenes wunderbaren Geistes selber leuchten, der dieses ungeheure Werk erschaffen, es so vollenden, und mit so großer Schönheit und tiefer Weisheit umkleiden und ausstatten konnte.

Tritt eine ſo große Erſcheinung auf, dann iſt freilich das Theater an ſolchem Tage etwas Höheres, als es ſonſt, auch bei ſeinen beſſeren Darſtellungen, ſein kann, und die Eindrücke, die es erregt, laſſen ſich kaum noch an anderen Kunſtgenüſſen meſſen. Darüber hinſehen muß man wol, daß die gutmüthigen Wiener durchaus nicht den alten, mehr als lebensſatten König wollen ſterben, und noch weniger die zarte Kordelia umbringen laſſen, und dadurch den Schluß der großen Tragödie zerſtören; indeſſen hat der Bearbeiter es doch ſo milde eingerichtet, daß ſo wenige Schönheiten des Dichters, als nur immer möglich, dadurch verloren gehen. Wie unpaſſend ein ſolcher Schluß ſelbſt ſei, braucht nicht erörtert zu werden: dieſe Forderung einer unpoetiſchen Weichlichkeit iſt eben ſo barbariſch, als wenn man den Oedipus aus unkünſtleriſchem Mitleid am Leben erhalten wollte. Was wird ihnen denn damit geſchenkt?

In den erſten drei Akten (nach den gewöhnlichen Eintheilungen) war der Eigenſinn, der heroiſche Zorn und die Schwäche des Königs trefflich charakteriſirt. Erſchütternd war der Schmerz und die Verzweiflung des Greiſes, und wahrhaft erhaben das Anwachſen des Wahnſinnes. Nur blieb hie und da in dieſen Scenen Manches zu wünſchen übrig, wenn auch das Meiſte gelang. Es iſt zu bedauern, daß alle neueren Schauſpieler nicht genug ihr Organ, und wie ſie es behandeln müſſen, ſtudiren, darum hört man oft, auch von den allerbeſten, heiſere und ohnmächtige Töne; ſie übereilen ſich in der Heftigkeit des Einſatzes, und machen ſich dadurch ein wahres Anwachſen und Steigern bis zum höchſten Punkt und zur wahren letzten Kraft der Stimme ſchwer, oft unmöglich: darum fällt auch die oft ſchön geſprochene Rede des Zornes oder der Verzweiflung zu plötzlich ab, ſie verhallt zu ſchwach und nüchtern, und

der neue Anſatz erfolgt dann wie übereilt und ohne gehöriges Motiv und die wahre Nüance. Dies bringt immer eine gewiſſe Monotonie hervor und ſchwächt die edle und majeſtätiſche Haltung, die in dieſen mächtigen Aufgaben der Kunſt das Unerläßlichſte ſind. Mit einem Worte, es fehlt dieſem ſehr ausgezeichneten Künſtler zuweilen noch das wahre Portamento der Stimme, um, wenn er ſein Ohr fein genug bildet, den Mangel zu vernehmen, noch weit größere Wunder hervorzubringen. Auch iſt ſein Geberdenſpiel noch etwas zu gleichförmig und reißend, wodurch auch hier zuweilen etwas Uebereiltes ſichtbar wird, was den Adel der Darſtellung ſchwächt. Wie unrecht handelte aber der Beobachter, der über dieſe kleine Makel die hinreißende Großheit, das Erſchütternde und die mächtige Furchtbarkeit überſehen wollte, die dem trefflichen Schauſpieler in den Scenen des Fluchs und der Raſerei ſo poetiſch zu Gebote ſtehen.

Wahrhaft und unbedingt als großer Meiſter zeigt er ſich aber in der letzten Hälfte der Tragödie. Es erfordert eine ſeltene ſchaffende Phantaſie, um die ſonderbaren Forderungen des Dichters in Wirklichkeit zu ſetzen, ihn zu erklären, und für alle jene kühnen Uebergänge in Stimme, Geberde und Stellung einen poetiſchen Zuſammenhang zu finden, und dabei doch alle bizarren Unterbrechungen, alle Annäherungen an das Komiſche und Lächerliche in ihrer ganzen Kraft ſtehen zu laſſen. Wer mit dem Dichter innigſt vertraut iſt, immer und immer wieder dieſe Scenen ſeiner Phantaſie vorgeführt hat und jedes Wort auswendig weiß, für einen ſolchen gibt es kein größeres Entzücken, als von einem wahren Schauſpieler ſich Vieles in einem neuen Lichte vorſtellen, gewiſſermaßen ganz neu erklären zu laſſen, überraſcht zu werden durch große poetiſche Wahrheit,

die ganz nahe und in der Sache ſelber liegt. Dies iſt die wahre Art, den einzigen Dichter zu verherrlichen und ſich ſeinem Geiſte nahe zu ſtellen, nicht aber jenes Jagen nach willkürlichen neuen Leſearten, das die Engländer auf einige Zeit ſo von der Bahn des Richtigen und Schönen entfernt hat.

Dieſe Darſtellung der erſchöpften Raſerei, die nun in einen ſchwärmenden Wahnſinn übergegangen iſt, hatte mich durch ihre Neuheit und Wahrheit ſo tief ergriffen, wie es mir wol nur in meiner früheren Jugend begegnet iſt. Unbeſchreiblich ſchön war das Erwachen des Greiſes und das allmälige Wiedererkennen Kordelia's. Hier und in den letzten Scenen ward das Kindiſche, ganz hingegebene Alberne, und in dieſem die tiefſte Rührung, der erhabenſte Schmerz und die erſchütterndſte Freude mit ſolchen Farben gemalt, daß keine Worte demjenigen, der das Schauſpiel ſelber nicht ſah, eine Anſchauung oder Ahnung von dieſer wundervollen Malerei geben können. In dieſen herrlichen Scenen war der Künſtler Fleck und Schröder ganz unähnlich, er hat ſich hier einen ganz neuen Weg entdeckt, und das Große, was er hier geleiſtet hat, iſt nach meiner Einſicht nicht genug zu loben.

Mlle. Müller, als Kordelia, trefflich, ſie ſprach ſehr herzlich, doch glaube ich, könnte dieſe Rolle noch einfacher gegeben werden.

Welche Wirkung müßte dieſe Tragödie auf der Bühne hervorbringen, wenn Alles in dieſem Geiſte dargeſtellt würde, und jede nothwendige Virtuoſität dann harmoniſch, alle Theile zu einem ſchönen Ganzen vereinigt, zuſammenklängen! Aber alles Zuſammenſpiel mangelte völlig, alles Uebrige ſchleppte, die gedehnteſte Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war, ſodaß es faſt war, als wenn in-

deſſen das Schauſpiel ſtille ſtände. Kein Feuer, keine Raſchheit, keine Präciſion. Kent in Laune, Zorn, Mitleid, als Kent und Cajus ſtets dieſelbe Monotonie; ſo Gloſter, Edgar ganz außerhalb des Stückes, und Edmund unbedeutend. Unbegreiflich, wie eine Bühne, die man im Luſtſpiel vollendet nennen kann, ſo ganz vergeſſen hat, dieſelbe Vortrefflichkeit auf die Tragödie überzutragen.

Das Publikum iſt zu loben, daß es das Schöne anerkennt. Die Rolle des Lear wurde ſo ſtark mit Beifall begrüßt, daß das Schauſpiel bei einigen großen Momenten ſtille ſtehen mußte, um dieſe rauſchende Freude nur erſt wieder verſtummen zu laſſen. Man iſt freilich auch gegen das Verkehrte und Falſche zu tolerant, weil man ſich ſchon daran gewöhnt hat, und Wien, wie jede Stadt, hat ein ſonderbares patriotiſches Gefühl für ſeine Schaubühne.

Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne geſprochen werden ſoll.

Dieſe Frage hängt genau mit der zuſammen, die in unſeren Tagen ſo oft in Anregung gekommen: auf welche Weiſe der Vers recitirt werden ſoll.

In früheren Tagen war darüber kein Streit und keine Verlegenheit. Die verſchiedenen Theater kamen darin überein, daß die Art und Weiſe, wie Jedermann im gemeinen Leben ſprach, beim Luſtſpiel ſowol wie bei der Tragödie zum Grunde gelegt wurde. Verſchiedenheiten, merklichere oder unbedeutendere, gab es freilich auf den verſchiedenen Bühnen, und dem Norddeutſchen, der nach Wien kam, fiel

es auf, daß hier von allen Schauſpielern langſamer geſprochen wurde, und zwar in einer Weiſe, die man wol zum Unterſchiede von Berlin und Hamburg eine Predigt nannte, indem alle hier, aus Furcht undeutlich zu werden, eine zu große Deutlichkeit, ein zu merkliches Herausheben, auch der unbedeutenden Worte und Sylben vorwalten ließen, und dadurch dem Ohr der Norddeutſchen jener leichte, ſpielende und lebendige Hauch verloren ging, welchen dieſe, von ihren trefflichen Schauſpielern ſo verwöhnt, zu einer guten Darſtellung unerläßlich fanden.

Man nimmt gewöhnlich an, daß ſich die Dehnung, das Anhalten oder die Behendigkeit und Schnelle der Rede nach der Größe oder Kleinheit des Raumes richten müſſe, in welchem geſprochen wird. Aus dieſem Grunde haben auch, beſonders vormals, ſich viele Prediger einen eigenen langſamen, halb ſingenden, halb ſchreienden Ton angewöhnt, um nur vernehmlich zu bleiben, ohne zu bedenken, daß eine ſo monotone Deutlichkeit die Zuhörer ermüden und einſchläfern müſſe. Es hat ſich aber erwieſen, daß auch die großen Säle, wenn ſie nur ſonſt akuſtiſch gebaut ſind, die ſchnellwechſelnden Töne eben ſo vernehmlich, als die gedehnten und ſtark accentuirten erſchallen laſſen, und die neueren Geiſtlichen beſtreben ſich auch immer mehr, ihren Vortrag in gewöhnlicher Redeweiſe zu halten, und nur hie und da mit feierlichen Klängen die Aufmerkſamkeit zu erregen, oder die inhaltſchwerſten Gedanken dadurch heraus zu heben. Im Drurylane, deſſen Saal eben ſo groß iſt, als der in Coventgarden, verſtand man auch die behende Rede Kean's eben ſo gut, als im zweiten Hauſe den langſamen Kemble. Stört ein Echo, verhallt der Ton in den Mauern und wird nicht getragen, oder iſt der Raum zu unverhältnißmäßig ausgedehnt, ſo kann freilich dem entfernten Zuhörer

die ſchnelle Rede leicht unverſtändlich werden. Ohne Noth hat ſich aber ſeit zwanzig Jahren ungefähr ein hohler langſamer Ton auf unſere Bühne, ſtatt des früheren lebendigen, verpflanzt, den die Lehrer in den Kirchen mit ſo vieler Einſicht großentheils aufgegeben haben.

Warum ſoll der Grundton des Trauerſpiels langſamer ſein, als der des Luſtſpiels? Unſere früheren großen Schauſpieler nahmen in dieſer Hinſicht keinen Unterſchied an. Daß einzelne Reden, Scenen und Worte herausgehoben werden, daß nach den Umſtänden eine einzige Sylbe ſo angehalten und accentuirt werden kann, daß ſie einen großen Sinn ausſpricht oder ſelbſt dadurch eine tragiſche Wirkung hervorbringt, braucht kaum erinnert zu werden. Ich habe auch nirgend bemerkt, daß man ſich bemüht, die „Emilia Galotti" in ein langſameres Tempo zu ſetzen, als die gewöhnlichen Luſtſpiele. Es iſt alſo wol hauptſächlich der Vers, der in neueren Zeiten dieſe Veränderung in Deutſchland hervorgebracht hat.

Der monotone Alexandriner hat die Franzoſen gezwungen, eine eigene künſtliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die größte Anſtrengung koſtet, den Vers und Reim nicht hören zu laſſen. Weil dieſe Manier aber, conſequent durchgeführt, den Vers und ſehr oft auch die Abſicht des Dichters vernichten würde, ſo muß er an vielen Stellen wieder durchklingen, und wo und wie oft es geſchehe, iſt ganz der Willkür oder dem Geſchmacke des Recitirenden anheim geſtellt. Die franzöſiſche Tragödie, die ſich ſo bewußtvoll aller Wahrheit gegenüber ſtellt, muß den Spieler natürlich auch zu einem Ton und einer Erhebung begeiſtern, die niemals an das gewöhnliche Leben erinnern. Hier wird nun auch ganz von ſelbſt und auf lobenswerthe Art ein langſames Tempo eintreten, um immerdar ver-

ſtändlich, und immer würdig, edel und majeſtätiſch ſich vernehmen zu laſſen. Baron, der, nach dem Urtheil älterer Kenner, Natur und Wahrheit am herrlichſten mit dem Adel der Tragödie vereinigte, behandelte den Vers mit der größten Willkür, ließ ihn faſt nie vernehmen, ſetzte Pauſen, wo Keiner ſie vermuthete, und band Zeilen zuſammen, die jeder Andere trennte, ſodaß in ſeiner ſchönen Sprache der ſchlechteſte Vers wie der beſte klang, und alle ſich nur wie freie rhythmiſche Sätze vernehmen ließen. Dabei aber ſprach er, vorzüglich im Alter, die meiſten Stellen ſo langſam, daß, wenn er ſpielte, die Stücke faſt eine halbe Stunde länger währten, als gewöhnlich.

Das gereimte Luſtſpiel geben die Franzoſen faſt immer raſch, und hier ſtoßen ſie freilich noch öfter mit jener Willkür vier oder fünf Verſe zuſammen, und ſprechen ſo ſchnell, daß man kaum folgen kann, als in der Tragödie, in welcher dieſe Manier bei ihnen auch beliebt iſt.

Den Martellianiſchen Vers, von dem ſchon früher einmal die Rede geweſen iſt, ſprechen die Italiener im Luſtſpiel raſch und beſtimmt, außer wo ſeine Schwerfälligkeit charakteriſtiſch ſein ſoll. Von der Tragödie jenes Volkes kann nicht die Rede ſein, denn ſie liegt ihnen ſo fern, daß die tragiſchen Darſtellungen, die ſie zuweilen verſuchen, höchſt langweilig, monoton und ermüdend ſind.

Dieſe Monotonie, an welcher die Darſtellung der deutſchen Tragödie jetzt ebenfalls faſt allenthalben leidet, findet man wenigſtens bei den Franzoſen (den guten Schauſpielern) niemals, mag auch eine gegründete Kritik gegen ihr Spiel ſonſt Vieles einzuwenden haben. Bei uns aber hat unleugbar die Einführung des Verſes die Recitirenden faſt alle irre geführt, denn ſie haben ſich durch ihn eine ſkandirende Singweiſe angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall

und ein gleichmäßiges Aufſteigen der Stimme, daß ich oft die Geduld der Zuſchauer bewundern muß, die eine lange Tragödie ſich in dieſer falſchen Deklamation zumeſſen laſſen, und dabei ziemlich befriedigt ſind.

Wird dieſe unpaſſende Feierlichkeit einmal angenommen, und zugleich jener dumpfe Ton, der ſich von dem des gewöhnlichen Lebens entfernen und einen edleren bedeuten ſoll, ſo folgt auch ganz von ſelbſt, daß ein langſames Tempo eintreten muß, in welchem ſich denn dieſes hin- und hergeſchwungene Recitiren gleichmäßig fortbewegt.

Die wunderbare Fähigkeit unſerer Seele, in der Zeit Eindrücke vermöge der Worte einen nach dem anderen aufzunehmen und aus ihnen Bilder, Gedanken, Ueberzeugungen und Ideen zu bilden und zu finden, hat die redenden Künſte, Poeſie, Muſik, Beredtſamkeit und alle Erſcheinungen hervorgebracht, durch welche die tiefſten und heftigſten Leidenſchaften, die ſeligſte Beruhigung, Thränen der Rührung und Lachen der Luſt und Freude, die ſeltſamſten Vorſtellungen und die Sprünge der Laune abwechſelnd unſeren Geiſt beherrſchen. Es läßt ſich vielleicht keine Regel auffinden, gewiß aber darüber nachdenken, in welchem Zeitmaß die Worte einander unter gegebenen Bedingungen ablöſen müſſen, um den nothwendigen und bezweckten Eindruck hervorzubringen, und unſere Seele ſo zu erſchließen, daß ſie in aufgeregter Kraft durch die ſchaffende Phantaſie alle die einzelnen Laute, Bilder und Redetheile ſo zu einem Ganzen verbindet, damit jene ſeltſame Täuſchung möglich ſei, die die Paſſivität des Zuhörers in ſo große Aktivität verwandelt, daß er mit dem Dichter dichtet, und faſt eben ſo viel Geiſt als dieſer hinzufügt, um wahrhaft das Kunſtwerk, hier und dort gleichſam zwiſchen beiden getheilt, zu erſchaffen. Je größer die Aufgabe iſt, deſtomehr wird

und in jener freien Art müſſen ſich alle Tempi, die raſcheſten wie die langſamſten, das Largo wie das Allegro rauſchend und abwechſelnd bewegen, wohlverſtanden, ſo wie es der Gegenſtand erfordert, und nicht Alles in jedem Gedicht, wie es wol die Franzoſen zu machen pflegen. Nur dadurch ſind jene Anhaltungen, bedeutenden Pauſen, jene einzelnen Worte, die das ganze Theater auf lange füllten, auch wieder möglich, die man jetzt niemals vernimmt, weil in der ſchläfrigen Monotonie doch wieder ein Mangel an Haltung herrſcht, der jene großartigen Momente zu früh überholt und verdunkelt.

Die Hauptſache aber iſt, daß der dramatiſche Vortrag ſich unter keine allgemeine Regel bringen läßt, weil er noch weit mannichfaltiger, geiſtiger und vielſeitiger iſt, als es nur jemals der Ausdruck, der Ton oder die Zeitmaße der Muſik ſein können. Darum kann er auch nicht bezeichnet und feſtgehalten werden. Dramatiſche Schulen können Unarten verbannen, auf Fehler aufmerkſam machen, aber das Rechte, das Größte muß immer dem Künſtler ſelbſt anheim geſtellt bleiben. Dieſer muß ſich freilich einer vielſeitigen Bildung befleißigen, die Muſter im Auge behalten, ſeinen Geſchmack läutern, in der heftigſten Empfindung beſonnen bleiben, als Darſteller ſelber Poet ſein, um zu wiſſen, wo er an des Dichters Stelle treten muß, um ganz ſeinen Beruf zu erfüllen. Und eben, weil Manier und Unnatur ſo viel näher liegen, weil der Beifall der Menge um ſo wohlfeileren Preis zu bekommen iſt, ſo ſehen wir in der Regel das Gegentheil jener Forderungen eintreten. Und weil dieſe, ſo übertrieben ſie ſcheinen mögen, im Inſtinkt des ächten Genies unentwickelt liegen, und deſſen wahre Bildung nur in der Entwicklung beſtehen kann, Genie ſelbſt aber eine ſo gar ſeltene Erſcheinung iſt, ſo bleibt ſchon deswegen der Beruf

des Schauspielers ein höchst mißlicher, auch beim besten Willen des Talentes, weil er das im Augenblick hervorzaubern soll, wozu sich Dichter, Musiker und Maler wenigstens mehr Zeit und Einsamkeit gönnen. Weil bei ihm die Widersprüche der Forderungen und ihr seltsamer Contrast mit der Möglichkeit und Gegenwart am grellsten ins Auge fallen, so haben Viele überall bezweifeln wollen, ob die scenische Darstellung nur eine Kunst zu nennen sei. Eine selbständige muß sie wenigstens nicht werden wollen, sondern sich innigst an die dramatische Dichtkunst selbst schmiegen. Die manierirte, oder fast pantomimische, oder die, die sich immer, selbst am liebsten, mit schlechten Schauspielen begnügt, strebt eine selbständige zu sein, und richtet sich auf diesem Wege zu Grunde.

Es muß, wenn auch auf dem Grunde der natürlichen und gewöhnlichen Rede, jedes Schauspiel sein eigenes Zeitmaß haben, in diesem jeder Charakter, und in diesem wieder jede Scene, jedes Gefühl, jeder Vers. Die „Iphigenie" muß etwas gehaltener und feierlicher durchaus gegeben werden, als der „Tasso", der sich leichter und geistreicher bewegen darf. Aber freilich wird die Priesterin doch anders sprechen, als Thoas, Pylades leichter und beweglicher als Orest. Die Erzählung der Greuel ihrer Familie wird Iphigenie anders vortragen, als die Verlegenheit, mit welcher sie Arkas und Thoas ausbeugen will. Tasso wird im Zorn schneller sprechen, als in jenem schönen Monologe seines tiefsten Schmerzes; und wie wird sich auch in diesem jeder Vers, jeder Ausruf und Seufzer anders und wieder anders, langsamer, schneller, klagend oder resignirt bewegen und verhalten. Der Fürst ist auf ganz andere und leichtere Weise ein gehaltener Charakter als Antonio, und wenn die Prinzessin und Leonore in derselben Weise sprechen, und Antonio

Zeus Blitze, die Verkünder
Des ſchreckbarn Donnerſchlags, ſind ſchneller nicht
Und Blick-entrinnender; das Feu'r, die Stöße
Von ſchwefelichtem Gekrach, ſie ſtürmten, ſchien's, ꝛc.

ſo würde der Redende alle die Sprachſchönheiten, die ein ſo trefflicher Verskünſtler wie Schlegel hier ſo bedeutend und glücklich eingelegt hat, nicht nur zerſtören, wenn er die gewöhnlichen Jamben taktmäßig wollte hören laſſen, ſondern dieſe ſchöne, raſche, geiſtermäßige Rede würde auch noch dadurch ſehr ſchleppend und matt erſchallen.

Für den Kenner bedarf es keiner Erinnerung, daß alle Versmaße auf die verſchiedenſte Weiſe in den dramatiſchen Jamben hineinklingen, daß aber der große Schauſpieler, der ein feines Ohr und eine ſchöne volle Stimme hat, noch weit mehr rhythmiſche Schönheiten einweben kann, und daß derjenige, der ſich nun glaubt der Jamben bemächtigt zu haben, indem er uns taktſchlagend ein einförmiges Geklapper vormißt, beſſer thäte, ſich ſeine Rolle als Proſa abſchreiben zu laſſen, um doch jener Wahrheit etwas näher zu kommen, mit welcher er unbewußt in „Emilia" oder „Minna von Barnhelm" ſpricht. Freilich vernimmt man auch ſchon hie und da einen gezwungenen, aufgeſchraubten Ton in der Proſa, wenn ſie ſich zum Edeln erhebt.

Man wird alſo beobachten müſſen, in welchen Stücken, oder Charakteren, oder Scenen, oder einzelnen Stellen der Vers gewiſſermaßen ganz verſchwinden darf und als Proſa klingen, und eben ſo umgekehrt, wo und wie er vorherrſchen darf. Die Verſe in Goethe's oben angeführten Meiſterwerken müſſen gewiß mehr und anders gehört werden, als im „Wallenſtein", und in dieſem wird der Charakter Thekla's me-

lodiſcher müſſen recitirt werden, als der der Gräfin Terzky, oder der übrigen Perſonen. Die Jungfrau muß die gereimten Zeilen anders, als die übrigen vortragen, ohne in leere Deklamation überzugehen, und die ſchönen gereimten Scenen der „Sommernacht", oder des „Romeo" müſſen ſich in anderer Art, als die Verſe des „Sturms" vernehmen laſſen.

Wäre es einmal möglich, daß der Sophokles'ſche Trimeter von unſeren Bühnen tönte, ſo müßte dieſer freilich, wenn ihm ſein Recht geſchehen ſollte, langſamer als unſere Hendekaſyllaben geſprochen werden, auch wol auf ganz andere Weiſe, voller, mächtiger und mit einer fortwährenden Anſtrengung, die bei jedem neueren Stück, ſo unausgeſetzt angewendet, als ein lächerlicher Schwulſt erſcheinen würde. Ein ſolcher Verſuch, wenn ſich Künſtler von ſo großem Geiſte fänden, die auch das unerläßliche os rotundum hätten, müßte freilich ganz das Gegentheil von dem werden, was Schiller und die deutſchen Schauſpieler mit der „Braut von Meſſina" verſucht haben. Soweit von der Wahrheit hat ſich unſere Bühne wol noch nie verirrt, und es bleibt ein unbegreiflicher Irrthum des großen Dichters, auf dieſe Weiſe, die das Schauſpiel aufhebt, ſtatt es zu ergänzen oder zu verklären, den Chor der Alten für uns erſetzen zu wollen. Dieſer Mißgriff, und die vornehme Autorität, die ſo Vielen imponirte, die ſo gern das griechiſche Drama mit dem unſerigen ausgleichen möchten, hat dadurch ſehr geſchadet, daß ſchwächere Geiſter ſich nun ermuthigt ſahen, andere Verſuche unſerem nachgiebigen Theater aufzuzwingen, wodurch es auch auf lange aus ſeiner Beſtimmung verrückt wurde.

Will man uns den Calderon nach dem Original vorführen (was bei dieſem großen Dichter auf jeden Fall den Bearbeitungen ſeiner Werke vorzuziehen iſt), ſo würde hier

der Grundvers, der trochäische, wo möglich noch schneller, wenigstens bewegter, als im Zeitmaß der gewöhnlichen Conversation gesprochen werden müssen. Wir nehmen den trochäischen Vers gewöhnlich, im Gegensatz der Jambe'schen, als einen weicheren, langsamen, weshalb ihn viele Neuere auch in Trauergedichten, und den modernen Elegien angewendet haben. In den alten Tragödien tritt er als das raschere, schnell mit sich fortreißende Versmaß auf: etwas Aehnliches ist die Romanze der Spanier, die so häufig den Charakter der unmittelbaren Begeisterung trägt. Die Erzählungen, die langen Reden in Calderon, die fast immer mit der Assonanz vorgetragen werden, müssen daher mit der größten Lebendigkeit und Raschheit, und wo es die Scene will, mit starker Leidenschaft gesprochen werden, denn nur so wird die ausgeführte Malerei, die Parenthese in der Parenthese, die Wiederholung begreiflich, und kann durch den Redner bis zur größten Schönheit erhoben werden; wie es gegentheils wol das geduldigste Ohr nicht ertrüge, diese langen Reden langsam, gemessen und in dem sinkenden Tonfall anzuhören. Die gereimten Trochäen, die meist zärtlich oder spielend, witzig und geistreich, seltener leidenschaftlich sind, können etwas langsamer und leichter gesprochen werden. Gehalten, selbst schwer darf der Vortrag sein, wenn der Dichter die Stanzen, oder gar das Sonett wählt, denn hier ist der Jambe, im Gegensatz des Trochäen feierlich; am pomphaftesten muß aber die Lyra auftreten, in der der Dichter seine ganze Pracht der Sprache und Malerei entfaltet, und selbst in den komischen Reden parodisch stets einen großen Accent auf dieses Sylbenmaß legt.

Für den verständigen Schauspieler braucht kaum erinnert zu werden, daß er das angewöhnte Geberdenspiel der gewöhn-

lichen Stücke hier auch nicht anwenden kann, und daß dieſes, mit der Recitation in Harmonie tretend, auch fremdartig, ſtärker, majeſtätiſcher oder leidenſchaftlicher ſein muß. Auch dürfen jene Pauſen des Abgehens und Eintretens nicht einfallen, die das immer ſchnell ſtrömende Gedicht zu proſaiſch unterbrechen und die zarte muſikaliſche Zuſammenſetzung zerſtören würden.

München.

Den 23. Mai beſuchte ich das neu aufgebaute prächtige Theater. Der Eingang iſt impoſant, die Vorhallen groß, die Treppen würdig, Säulen, große Verhältniſſe, Alles macht einen edeln Eindruck. Inwendig Pracht auf Pracht, Goldverzierung, wohin man ſieht; das Auge iſt faſt geblendet. Das Theater iſt rund, und faßt in den Logen und im Parterre ſehr viele Menſchen. Dabei iſt es hoch und gewölbt, was auf jeden Fall für eine Schaubühne ganz unzweckmäßig iſt, weil der Ton verhallt. Behaglich fühlt man ſich auch in dieſer prächtigen Umſchließung nicht. — Ich nehme endlich den Komödienzettel zur Hand, um zu ſehen, welche große, erhabene Begebenheit ſich nun in dieſem mächtigen Raum vor meinen Augen entwickeln ſoll, die nur irgend dieſem Gebäude entſprechen könnte, und leſe:

„Die beiden Grenadiere, oder die verwechſelten Torniſter.“

Es iſt eins der Luſtſpielchen, nach dem Franzöſiſchen.

Die Figuren erſchienen in dem ungeheueren Raum wie Pygmäen: um zu verſtehen, war große Anſtrengung nöthig, denn die Töne verhallen oben in der Wölbung, wie ich vorausgeſehen hatte. Eine Bühne muß durchaus ein flaches

Dach haben, um den Ton ſtark hinaus zu werfen, und es wäre zu wünſchen, man könnte ſie oben, über der Scene ſelbſt, durch Architektur ſchließen, damit nicht auch hier ſchon zwiſchen gemalter Leinwand die Worte in die leeren Räume hinauf verhallten.

Der komiſche Schauſpieler war ſehr zu loben. Sonſt ſchien man zu glauben, es gebe raſches Spiel, wenn eins dem andern die Worte aus dem Munde fängt, indem ſie noch kaum geſprochen ſind. Ich vermißte daher dieſes ſichere Maß, jene Feinheit, wodurch man in Wien ſelbſt mit den mittelmäßigſten Stücken ausgeſöhnt wird.

Ein Ballet folgte, mit Flugwerk, Amor, Nymphen, Lufterſcheinungen und vielerlei Sprüngen und Umkräuſelungen. An dieſen Kunſtproduktionen kann ich einmal kein Intereſſe nehmen, und ich verſtehe ſie nicht zu würdigen. Ein Groteskotänzer, La Roche, zeichnete ſich ſehr zu ſeinem Vortheile aus.

Die edeln Fürſten, die, wie hier geſchehen iſt, ſoviel zur Unterſtützung der Kunſt thun, und ihr ſo große Paläſte bauen, ſollten noch einen Schritt weiter gehen, und mit derſelben Großmuth für deutſches Schauſpiel und Komödie ein kleineres, geſchmackvolles und zweckmäßiges Haus aufführen laſſen. Denn wenn auch Opern und Ballette hier vielleicht gewinnen, ſo geht das Theaterſpiel, Scherz, Witz und Ausdruck der Mine und Geberde hier völlig verloren und zu Grunde. — Der Liebhaber des Theaters muß es wenigſtens immer bedauern, wenn er dieſe zu großen Säle aufmauern ſieht.

Den 24. Mai:

„Don Juan", italieniſch dargeſtellt.

Dieſes große Muſikgedicht ſtellt ſich ſo, ohne Geſpräch und manche ſpäter eingeflochtene Späße, edler dar. Im Ganzen wurde es ſehr gut geſungen, obgleich man ſich faſt alle Figuren beſſer denken konnte, auch wol das Meiſte ſchon beſſer geſungen iſt. Donna Anna war vortrefflich, der Buffo wegen ſeines gehaltenen Spiels zu loben, obgleich ſeine Stimme erloſchen iſt; die Stimme Don Juan's friſch und jung, aber ohne Gefühl und Innigkeit. Zerline löblich, Elvira nur mittelmäßig und Ottavio unbedeutend.

Zuletzt denn, wie allenthalben, die Hölle. Aber welche vortreffliche! So wahrhaft majeſtätiſch und ſchauderhaft iſt ſie den frohherzigen Sündern im Theater noch niemals vorgehalten worden. In dem breiten hohen Raum bewegen ſich auf der Hinterwand gigantiſche Verdammte, in verſchlungenen Gruppen, wie aus Buonarotti's „Jüngſtem Gericht". Am herrlichſten iſt aber der Mittelpunkt des großen Gemäldes. Er iſt ein ungeheuerer fratzenhafter Kopf, deſſen Augen ſich rechts und links bewegen, und deſſen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen. In dieſen Rachen, der ſich weit aufreißt, wird denn zuletzt auch der böſe Don Juan von den Teufeln hinein geſchleudert.

Nun lache man doch noch über manche altdeutſche Uhrwerke mit beweglichen Figuren, wo ſich die Apoſtel vor dem Heilande neigen, oder Zeit und Tod auftreten, oder über den unſchuldigen Spaß auf dem baſeler Brückenthurm, wo mit dem Perpendikel ſich die Augen eines Kopfes drehen, der auch abwechſelnd zugleich eine rothe Zunge herausſtreckt.

Den 25. Mai:

„Dienſtpflicht", von Iffland.

Die Verehrer Eßlair's kommen faſt alle darin überein, daß der alte Dallner die vorzüglichſte Rolle des Künſtlers ſei. Die Darſtellung machte mir aber an dieſem Abend nicht völlig den reinen großen Eindruck, wie vor einigen Jahren in Dresden, ſei es nun, daß der Künſtler wirklich noch mehr in der Manier zugenommen, oder daß das unpaſſende Theater durch ſeine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel verdirbt und dem Zuſchauer durch Entfernung und Undeutlichkeit jenen behaglichen Sinn raubt, der zu jedem Genuß der Kunſt, vorzüglich aber der Bühne, unerläßlich iſt.

Sonſt war an den Spielenden viele Manier und Uebertreibung ſichtbar, vorzüglich im Spiel des jungen Dallner. Wohin ſoll dieſe falſche Steigerung führen? Einigemal, wo mir das Spiel den meiſten Tadel zu verdienen ſchien, wurde es am lauteſten beklatſcht.

Den 27. Mai:

„Moſes in Aegypten", Oper von Roſſini.

Vielerlei muſikaliſcher Lärmen aller Art. — Dieſe Sachen bringen zuweilen eine eigene Art von Ermüdung hervor, die man nur durch gewiſſe Kunſtwerke kennen lernt; die Anſtrengung dieſer mit allen Mitteln ſcheint faſt dieſen Effekt zu bezwecken.

Tanz. Ballet.

Mein Freund, Herr von Raumer hat vor einiger Zeit geistreiche und inhaltvolle Worte in der Abendzeitung von Dresden über den Unsinn des neuen Tanzes und die sogenannten Ballette gesagt. Was mich betrifft, so muß ich geständig sein, daß ich in manchen Dingen so wenig mit dem Zeitgeiste Schritt halten kann, daß für mich manches Gepriesene, indem ich es nicht begreife, gar nicht da ist; und zu diesen nicht da seienden Dingen gehört die neuere Tanzkunst, zu der sich so Viele, wenn die Bühne ein solches Schauspiel gibt, hinzu drängen, und welcher ich eben so gern aus dem Wege gehe.

Unter allen menschlichen Erfindungen ist es vom Tanz immer am zweifelhaftesten, ob man ihn der Kunst beizählen soll. Diese zweideutige Kunst steht so unmittelbar an der Sinnlichkeit (ohne welche es freilich gar keine Kunst geben kann), daß man sie schon deswegen, um ihren Stand zu retten, in verschiedenen Zeiten zu Aufgaben hat gebrauchen wollen, die ihrem nächsten Beruf fast zu widersprechen schienen. Sie hat schon die erhabensten Leidenschaften ausdrücken, erschüttern, entsetzen, und die Moral befördern sollen, und welch ein seltsames Räthsel- und Geberdenspiel, wovon wir uns keine deutliche Vorstellung machen können, die Pantomimen der Alten waren, ist bekannt genug. In neueren Zeiten hat Noverre vielleicht die Grazie und Bedeutsamkeit der Tanzkunst auf den höchsten Gipfel geführt, und hie und da sind immer noch löbliche Versuche gemacht worden, Leidenschaft, Grazie, Anmuth, Adel und Lieblichkeit in den

Bewegungen der Figuren selbst, sowie in künstlichen Zusammenstellungen von Gruppen hervorzubringen. Aber so oft auch Vestalen haben tanzen müssen, so neigt doch am leichtesten von allen Künsten diese zur Ueppigkeit hin, und es kann ihr daraus auch kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie durch körperliche Anmuth und sinnlichen Reiz nur selten (in unseren Zeiten wenigstens) heroische oder religiöse Gesinnung, das Erhabene oder Furchtbare ausdrücken kann und will. Aber deswegen eben muß sie am strengsten bewacht werden, eine verständige Aufsicht muß es verhindern, daß sie nicht ganz zum Wollüstigen und gemein Sinnlichen übergeht.

Dies letztere aber ist dem Tanze unserer Zeiten sowol von strengen Sittenrichtern, als auch von manchem Geschmackslehrer, der in allen Ergötzungen des Menschen noch immer etwas Edles antreffen will, immer wieder von neuem vorgeworfen worden. Wenn es sich so verhielte, so stände es freilich um die sittliche Seite des Ballettes schlimm, indessen es könnte als ein ausgearteter Theil einer früheren bessern Tanzkunst wenigstens um so freier allen Reiz der Körperschönheit entfalten, und so eine Trunkenheit, einen immer noch halbpoetischen Taumel erregen, der zwar vielleicht einer männlichen kraftvollen Nation nicht geziemte, aber doch als Luxus dem Kenner der Antike und einem freigeisternden Kunstsinn einen verhohlenen Beifall, aber doch einen Beifall abgewönne. Daß die Griechen und Römer, als sie ausgeartet waren, dergleichen merkwürdige Ergötzlichkeiten hatten, und daß Perser und Indier, wie andere verweichlichte Nationen des Orients an dergleichen, was wir unerlaubt nennen, sich bei ihren Gastmahlen erfreuten und noch erfreuen, ist bekannt genug.

Man thut aber unseren Tanzenden Unrecht, wenn man

dieſe Beſchuldigung auf ſie wälzen wollte, ſowie unſeren Freunden der Ballette, wenn man ſich daraus ihre Freude an dieſen Darſtellungen erklären wollte. Habe ich doch bei dem Anblick dieſer Verrenkungen nach dem Takte faſt die entgegengeſetzte Empfindung. Der Reiz und die Schönheit des menſchlichen Körpers verſchwinden mir ſo ſehr, daß er mir abgeſchmackt und widerwärtig erſcheint. Bein und Schenkel, die ein Mann ſo von ſich ſtreckt, daß ſie mit dem übrigen Leibe einen rechten Winkel bilden, — wo da eine Schönheit in dieſer Stellung übrig bleibt, iſt mir unmöglich einzuſehen. Kann eine Tänzerin daſſelbe Kunſtſtück, wird Bein und Schenkel ſogar noch mehr zu einem ſtumpfen Winkel erhoben, berührt die Fußſpitze noch mehr aufwärts ſchwebend das Geſicht, dreht ſie ſich dann vielmals behende auf dem ſtehenden Beine kräuſelnd um, ſo ſehe ich in dieſer ganzen Anſtalt ſo wenig etwas Reizendes oder Ueppiges, daß mir dieſe Verrenkung vielmehr ſo garſtig vorkommt, daß wir ſie auf der Bühne gar nicht dulden ſollten. Es mag ſein, daß Tänzer und Tänzerinnen dieſe unnatürlichen Ausdehnungen des Körpers in ihrer Gewalt haben, daß ſie ſich darin üben müſſen, um die wahre Tanzkunſt zu erringen; verſchone man uns aber mit dem unangenehmen Anblick dieſer Studien, und noch weniger berede man uns, daß dies der Tanz ſchon ſelber, und zwar der vollkommenſte ſei. Aus dieſen ängſtlichen Poſituren aber beſteht hauptſächlich der neueſte Tanz.

Oft hatten Kenner mich, wenn ſie mein geringes Wohlgefallen an dieſem ängſtlichen und völlig ungrazienhaften Umſpringen bemerkten, auf Paris und das dortige weltberühmte Ballet vertröſtet. Endlich ſah ich es dort, und zwar eins der größten und beliebteſten, „Zephyr und Flora". Ich fand aber nur denſelben Verdruß und die nämliche

Langeweile. Eine matte Allegorie, einige Flugwerke durch die Luft, ziemlich geſchickt eingerichtet, einen jungen Mann, der Kraft und Grazie genug hatte, um ein guter Tänzer zu werden, wenn ihn der Modeſinn nicht zu denſelben Albernheiten gezwungen hätte. Die Frauenzimmer waren natürlich alle in fleiſchfarbenem Tricot, mit geſteiften, aber ganz durchſichtigen Florkleidern darüber, die faſt wie luftige Reifröcke abſtanden. Dieſe formirten oft ſogenannte Gruppen, daß zehn bis zwölf von jeder Seite ſich mit dem Oberleibe niederbeugten, und das eine Bein weit in die Luft ſtreckten. Dann richteten ſie ſich auf, ſtanden gerade, und ſtreckten das andere Bein rechtwinklig von ſich.

Die Pariſer waren entzückt, und ich hütete mich wol, meine völlige Unerfahrenheit, und Unfähigkeit, dieſe Kunſt zu genießen, zu geſtehen. Man wird freilich Alles gewohnt, und ſo, wenn irgend eine Bühne jetzt ein Ballet aufführt, ſo weiß ich freilich ſchon, was mir bevorſteht. Im Carneval zu Rom und nachher in Florenz ſah ich Groteskotänzer, die aufſpringend ſo niederfallen konnten, daß ſie mit den Schenkeln rechts und links gerade aus auf dem Boden eine völlig gerade Linie bildeten, der Leib feſt aufſitzend in der Mitte, wie man ſonſt nur Puppen ſo gelenkig glaubte. Das erſte Mal entſetzte ich mich bei dieſem ſchauderhaften Anblick, und war überzeugt, die Kunſt ſei unwillkürlich und im Gegentheil ein tödtlicher Sturz. Das zweite Mal, als man es wiederholte, erſchrak ich nur noch, nachher blieb ich kalt und gleichgültig; es war mir zuwider, aber ich war es doch gewohnt worden, und meinte ſchon, es müſſe zum Ballet gehören. Warum hat man dieſes Kunſtſtück nicht auch in Deutſchland ſchon nachgeahmt? — Man könnte ohne Zweifel eine große Anzahl von dergleichen merkwürdigen Pas erfinden, — und warum ſollte

ſich aus dieſen nicht ein treffliches Ballet zuſammenſetzen laſſen?

Im Jahre 1805 ſah ich in Bologna noch ein wahres, ächtes Ballet in einer Oper, in welcher auch die berühmte Banti, nicht gar lange vor ihrem Tode, noch mit aller Kraft und Fülle ihres Tones ſang. In dieſer Oper trat ein Zug von Bacchantinnen auf, die in Stellung und Geberde an die ſchönen Basreliefs der Antike erinnerten und das lebendigſte und reizendſte Schauſpiel aufführten, das ich in dieſer Art jemals geſehen habe. Sie tanzten aber wirklich, und erlaubten ſich jene Verrenkungen nicht; ſie entwickelten auf ſchöne Weiſe, eine übermenſchliche Begeiſterung darſtellend, die an Wildheit grenzte, die wunderbarſten Gruppen, das Schwärmen einer bunten Schar, vom Gotte trunken, indem die Edleren auch in dieſem Rauſche mäßiger erſchienen. Zehn Jahre früher ſah ich oft die damals berühmte Vigano, und ſie tanzte wirklich reizend, lieblich, zuweilen an das Wollüſtige, doch nur auf zarte Weiſe ſtreifend. Ihre Darſtellungen waren aber völlig das Gegentheil jener Seltſamkeit, die wir jetzo gewohnt ſind.

Ich bin nicht der Meinung, daß der Zuſchauer nach jedem größeren, bei uns ſo oft ernſten Luſtſpiel, oder nach einer Tragödie, nicht noch eines Genuſſes fähig ſei, der dem höheren gewiſſermaßen entgegengeſetzt iſt. Wir haben ſchon ſeit vielen Jahren, die, wie ich ſie nennen möchte, vornehme Meinung angenommen, und halten die Poeſie für entweiht, wenn etwa noch ein Schwank, ein komiſcher Tanz oder dergleichen, das Theater beſchließt. Unſere Vorfahren dachten nicht ſo, und auch in England hat man dieſes Vorurtheil nicht angenommen. Es gibt freilich Tragödien, wie „Hamlet" oder „Richard", die durch ihre Länge und Ueberfülle von Gedanken, und Empfindungen auch den hungrigſten Zu-

ſchauer völlig ſättigen können. In der Regel aber iſt es wol unſerer Natur gemäßer und poetiſcher, auf jedes große Stück noch ein kleines Nachſpiel folgen zu laſſen, um den Geiſt wieder ruhiger zu ſtimmen und in die gewöhnliche Gefühlsweiſe zurückzuführen. Zu dieſem Zweck waren die in meiner Jugend gebräuchlichen Divertiſſements, kleine charakteriſtiſche Ballets, von Koſaken, Landleuten, Handwerkern u. ſ. w., ſehr dienlich, die bald leicht und raſch einen poſſierlichen Schwank, eine ländliche Scene, ein Erntefeſt, eine kleine Liebesintrigue, oder die Werkſtätte eines Faßbinders, Tiſchlers, Friſeurs, oder was es der Art ſein mochte, darſtellte. Oft habe ich mir dieſe guten, heiteren Scherze einer älteren Zeit zurückgewünſcht, und opferte ihnen gern unſere großartigen Erfindungen auf. Ein ſo leichter, friſcher Tanz, in welchem irgend ein gegebener Charakter durchſchimmert, iſt noch Tanz; eine Annäherung (aber auch nicht immer) ſind die gewöhnlichen Figuranten; ihr natürliches Schreiten und Hüpfen iſt es wenigſtens, was in der Regel bei den großen Balletten noch einiges Vergnügen gewährt.

Stuttgart, den 31. Mai:

„Der Freiſchütz."

Ich bin an beſſere Ausführung dieſer Oper gewöhnt. Der Saal, der etwas zu finſter war, ſcheint auch der Muſik nicht günſtig zu ſein. Die Theaterzeit war eigentlich ſchon vorüber und die Ferien eingetreten.

Schröder bemerkt in ſeinem Tagebuche auf einer Reiſe im Jahre 1791 (ſ. Schröder's Leben, Bd. II. S. 94) über

die Aufführung der damals oft gespielten „Klara von Hoheneichen“: — „Ablungen, Fleck. Leicht, wie im Lustspiel. So spielen wir bei unsern Proben.“

Es kann sein, daß Fleck, der vielleicht von Schröder's Anwesenheit nichts wußte, und der die Rolle damals schon oft gegeben hatte, sich an diesem Abend vernachlässigte. Dieser Charakter war überhaupt keine seiner besseren Darstellungen. Als ich im Jahre 1794 die hamburger Bühne zuerst kennen lernte, der ich mich von früher Jugend an die berliner gewöhnt hatte, erschienen mir alle Spielenden dort, Schröder ausgenommen, zu leicht und unbedeutend, es war mir auch ungefähr, als wenn sie nur in der Probe spielten.

Es ist sehr schwer, die Linie zu bezeichnen, auf welcher eine Darstellung durchaus stehen müsse. Sehr oft haben wir, selbst bei guten Schauspielern, die Empfindung, wie vor einem Gemälde, auf welchem die Farben eingeschlagen sind. Oft wird man durch zu große Schärfe, durch übertriebenen Accent verletzt, indem Stellen oder Scenen zu sehr herausgehoben und widrig werden, die wir leichter, vorübergehender verlangen. Dieser Takt, wie leicht, wie schwer, wie gleitend, glänzend oder dunkel ein Charakter, oder ein ganzes Stück festgehalten und dargestellt werden müsse, kann allein dem Gefühl und Geschmack anheim gestellt werden, hierüber läßt sich kein Gesetz im Allgemeinen aussprechen, denn diese geistige Vollendung ist das größte Geheimniß der Kunst.

Gewöhnung vertritt hier, wol oft auch bei Kennern, die Stelle der wahren Kritik, und diese Angewöhnung scheint mir auch nur jene Worte Schröder's veranlaßt zu haben.

Den 5. Juni waren wir in Strasburg. — Es traf ſich glücklich, da wir ſchon einige Theater geſchloſſen gefunden hatten, daß hier die ganze theatraliſche Welt in Bewegung war, denn die berühmte Mlle. George von Paris gab hier Gaſtrollen, und heute war ihr Benefiz.

In Frankreich hatte ich das ſchlimmere Glück, daß dieſe Schauſpielerin und ihr Begleiter, der noch berühmtere Talma, immer eben abgereiſet waren, wohin ich kam. In London hatte ich ſie eingeholt und beide gaben im Opernhauſe ihre Vorſtellungen, nur einzelne Scenen, zwar im Coſtüm, aber für den wahren Theaterfreund immer höchſt ungenügend, weil alle Motive, Uebergänge, die eigentliche Größe und Wahrheit des Spieles fehlen müſſen. Auch verliert, ſo ohne Rahmen des Gedichtes und Theaters, die Vorſtellung das Element, in dem ſie ſich verſtändig bewegen ſoll, und kann höchſtens eine Virtuoſität, nicht aber jene Weisheit des Künſtlers beurkunden, der wir doch eigentlich nur unſere wahre Bewunderung zollen. Dies iſt auch der Grund, warum ich niemals unſeren Deklamatoren (die ſich zum Glück jetzt vermindert haben), ſelbſt wenn ſie beſſer geweſen wären, Geſchmack hätte abgewinnen können. — Der Eingang für Talma's fragmentariſche Darſtellungen wurde mit Einem Pfunde und fünf Schillingen, faſt auf mehr als engliſche Weiſe, bezahlt; indeſſen ſollte ich dennoch mit meiner Neugier noch im Hafen Schiffbruch leiden, denn da ich den ganzen Tag auf dem Muſeum gearbeitet hatte, ſo war mir keine Zeit geblieben, mich umzukleiden, und ſelbſt bei dieſem hohen Preiſe war es nicht erlaubt, anders, als in Schuhen den Saal des Opernhauſes zu betreten. Um ſo erwünſchter mußte es mir ſein, die geprieſene George wenigſtens hier in Strasburg kennen zu lernen; aber beinahe wäre auch hier meine Hoffnung zu Grunde gegangen,

denn kaum war für meinen Reiſegefährten und mich noch ein Platz zu finden, und nur nach Kämpfen und Bitten erhielten wir in der Loge über dem Proſcenium Raum, das Orcheſter wurde wegen des Andranges weggeräumt, und das ziemlich große Haus war von Bewunderern und Neugierigen überfüllt.

Aber ein merkwürdiger und ſeltener Fall war es auch gewiß, denn es wurden zwei große Tragödien gegeben, beide von fünf Akten, und in beiden ſpielte die George die Hauptrollen. Zuerſt die „Makkabäer", in welchem Stück ſie als Mutter der Märtyrer, und dann „Macbeth" nach Shakſpeare, worin ſie als Lady Macbeth auftrat. Die Bearbeitung war zwar die ſchwächliche des Ducis, indeſſen war es eigen auf dem Anſchlagzettel bemerkt, daß die Scene, in welcher ſie als Nachtwandlerin auftritt, vorzüglich merkwürdig ſei und die größte Aufmerkſamkeit verdiene.

Um halb ſechs Uhr fing das Schauſpiel an und endigte erſt um halb elf, und es iſt gewiß, daß dieſer merkwürdige Abend mir große Eindrücke für mein ganzes Leben zurückgelaſſen, daß ich etwas der Art noch niemals geſehen hatte, und daß die wunderbarſten Empfindungen und ſeltſamſten Ueberraſchungen in meiner Seele abwechſelten. Wie oft gehen Kunſtwerke an uns vorüber, die einen gefälligen Eindruck, einen lieblichen Nachklang in uns zurücklaſſen; andere erſchüttern uns theilweiſe, machen an einigen Stellen einen tieferen Eindruck, indeſſen wird das Ganze durch Zerſtreutheit und Zurückkehren zum Gewöhnlichen faſt wieder vergeſſen. Aber vielleicht noch nie war es mir begegnet, daß ich ein Ganzes ſo auf die ſeltſamſte Art erlebte, und dennoch nichts weniger als beruhigt oder befriedigt war, ſondern dieſe große Erſcheinung im Gegentheil in meinen Gefühlen nur ſchmerzhaft hin und wieder riß, und Er-

ſtaunen und Ueberraſchung der wahren Begeiſterung geradezu widerſtritten und ſie unmöglich machten.

Die George iſt groß und jetzt übermäßig ſtark, aber man ſieht noch, daß ſie ſchön war. Ihr Antlitz iſt ſprechend, vorzüglich ihr Auge: ihr großer Blick iſt vom höchſten Ausdruck, im Zorn, im Abſcheu furchtbar, und die Verachtung, die ſie in ihn legen kann, vernichtend. Ihre Geberde iſt erhaben, mächtig, ſtark, aber Alles ſchnell, ungeſtüm, ſelten vorbereitet, nur hie und da ein Uebergang von einem Aeußerſten zum andern. Ihre Stimme iſt im tiefen Alt, der niemals unangenehm oder knirſchend klingt, ſo gewaltig, daß, im buchſtäblichen Sinn, beim Ausruf des Schmerzes oder Zorns, ja beim Ach! das ganze Haus widertönt, und der Seufzer des Schmerzes, das Aechzen des Grames noch laut und kräftig erſchallt. Sowie dieſe Rieſin auftrat, erſchienen alle Mitſpielenden als Zwerge, und ſelbſt manche volle Männerſtimme verſchwand als ein unbedeutendes Schwirren. Denn es iſt nicht blos der gewaltige Ton ſelbſt, ſondern die Art, wie ſie ihn gebraucht, anhält, ausſtößt, die Rede unvermuthet zu noch größerer Kraft erhöht, und zuletzt noch mit einer Macht endigt, die man nach dieſen Anſtrengungen für unmöglich gehalten hätte, was dieſe erſtaunlichen Wirkungen hervorbringt.

Auf dieſelbe Art gebraucht ſie Geberden und Mienenſpiel. Indem ſie, die Augen plötzlich rollend, ihren Mitſpieler anblickend, ſchnell vorſchreitet, erregt ſie Entſetzen; in keiner Stellung verweilt ſie, keine Geberde bereitet die zweite vor, Alles überraſcht, verwundert, und ſowie die Stimme plötzlich aus dem gehaltenen Ton erſchreckend in einen raſchen Sturm und Wirbelwind donnernder Worte übergeht, ſo ſchnell ſich überſtürzend, daß das Ohr kaum folgen kann, ſo endigt dieſe Fülle dann eben ſo plötzlich in einen gewalt-

samen Aufschrei, in einen herzzerreißenden Seufzer, oder verliert sich in ein stummes Hinstarren und eine fürchterliche Pause.

Niemals habe ich einen so lauten, immerdar angestrengten, vollen und mächtigen Ton auf irgend einer Bühne vernommen. Denn wenn auch Fleck in einzelnen Scenen das Uebermenschliche erreichte, so war seine Rede doch immer im natürlichen Zeitmaß, die Stimme, so voll und kräftig sie war, war doch seine natürliche, und der Natur gemäß brauchte er die Pausen, die Scenen geringerer Leidenschaft zum Ausruhen, und seine höchste Anstrengung, wenn sie auch erschrecken und verwundern konnte, erstrebte keinen Ton, der über seinen Bereich hinaus lag, der anders gewesen wäre, als wir ihn im Leben vernehmen, nur hier voll und rund, auf das schönste ausgebildet, und in der größten Heftigkeit niemals diese Grenzen des Natürlichen verlassend. Bei dieser Künstlerin aber war der erste Grundton, auf welchem Alles ruhte, schon ein erhabener, ich möchte sagen, übermenschlicher, und diese so stark angestrichene Saite konnte noch so viel stärker, höher, reißender und bis zu einer riesenhaften Anstrengung zum Klang gereizt werden, ohne daß man Mattigkeit oder Erschlaffung spürte, oder daß der Ton sich überschrie und in sich selbst zerbrach.

In den Scenen der höchsten Leidenschaft, als die Mutter alle ihre Kinder vom Tyrannen schlachten sieht, als sie klagt und diesem zürnt und flucht, wieder für das Letzte bittet, und es doch zum Sterben mit heroischer Lebensverachtung ermuthigt, war Alles in ihrer Geberde Todeskrampf, Geheul, die ungeheuerste Darstellung, die die Phantasie nur erschwingen kann. Und dann wieder zurückgerissen in Mattigkeit, Ohnmacht und Vernichtung, nur um dann so plö-

licher die vorige entsetzende Anstrengung aller Kräfte und furchtbaren Töne noch zu überbieten.

Es wäre nicht unmöglich, daß Krankheit oder selbst Tod einem solchen ununterbrochenen Krampf von einigen Stunden folgte. Dieselbe Frau aber, die nun schon das Höchste und Wunderbarste ihres Talentes ausgespielt zu haben schien, hatte Muth und Kraft genug, nach kurzer Zeit (denn im ersten Akt dieses französischen Macbeth trat sie nicht auf) in neuer Gestalt, in frischem, ungeschwächtem Leben herzuschreiten und beinah in dieser ungeheueren Rolle die vorige als die schwächere erscheinen zu lassen. Ihre Stimme war fast noch klarer und klingender geworden, und in den Scenen, in welchen sie den Gatten beredet, von einschmeichelnder Lieblichkeit, die aber bald dem Hohn und Zorn, dem furchtbarsten Ausdruck wieder Raum geben mußte. Mit großer Virtuosität wurde hier der Ehrgeiz einer großartigen Frau, der sich bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung steigerte, sehr richtig völlig vom Charakter jener Matrone des vorigen Trauerspiels unterschieden; kein Ton, keine Geberde erinnerte an jene; Zorn, Verachtung und Hohn waren jetzt von ganz anderer Art, und das Ungeheuere der Leidenschaft, die Furie der Bosheit steigerte sich so, daß die Gestalt der früheren Tragödie für den Augenblick beinah in der Imagination erlosch.

Als Nachtwandlerin und in der letzten Scene erschien sie ohne Schminke und selbst weiß gefärbt, starr, ohne Blick, gespenstisch, oder wie ein fratzenhaftes, bewegliches Bild des Entsetzens aus Stein geformt. Der Anblick war im Grausenhaften fast unerträglich.

Mit einem Worte, ich habe an diesem Abend das Größte, Vollendetste und Unbegreiflichste gesehen, was auf diesem Wege der menschlichen Kraft zu erreichen steht.

Welche lange Bahn mußte ein Theater durchlaufen, wie viele und große Talente mußten auf der ſchon geebneten Bahn vorangehen, welch unermüdliches Studium mußte ſich mit feuriger, ſchaffender Phantaſie, mit allen günſtigen Naturanlagen und mit der geſundeſten Körperkraft antreffen und verbinden, um das Ungeheuere dieſer Kunſtvollendung erſchaffen zu können! Nichts Aehnliches habe ich auf dem pariſer Theater geſehen, nichts anderswo, was ich nur von fern mit dieſer Virtuoſität in Vergleichung ſtellen möchte.

Wenn ich dieſe Darſtellung die größte und vollendetſte nannte, ſo war ſie aber auch eben ſo gewiß die thörichtſte und widernatürlichſte, die nur irgend möglich iſt. Denn völlig war auch Natur und Wahrheit vernichtet, und alles Entſetzen und die furchtbaren Aeußerungen der höchſten Leidenſchaften nur willkürlich und zum erſchreckenden Spiel eingeſetzt und mit anderen ergreifenden Zeichen vertauſcht, daß man ein ſolches Schauſpiel ein Schwelgen am Grauſen und Fürchterlichen, Widernatürlichen und Verzerrten nennen kann. Das Erſtaunen endigte nicht, und die Seele des Zuſchauers fand keine Rede oder Empfindung, auf welcher ſie wieder ausruhen, oder ſich dem Strome des Gedichtes überlaſſen konnte. Es war wie Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag und Erdbeben.

Und dennoch, wie ſich denn die Aeußerſten immer berühren, iſt mir auf der Bühne noch niemals die Anſchauung ſo deutlich geworden, wie der Sophokles geſpielt und geſprochen werden müßte. Dieſe Art und Weiſe iſt es, nur künſtleriſch gemäßigt, in der alsdann durch poetiſche Weisheit und Milderung jene Grazie des Furchtbaren hervorgezaubert werden könnte. Dieſe Bewunderung einerſeits und begeiſternde Ahnung, ſowie von der andern Seite der beſtimmteſte Widerwille gegen dieſe höchſte Unnatur, war auch

die Urſache, wodurch mein Gefühl zerriſſen wurde, und mir in keinem Augenblick jene ächte Täuſchung ward, die ſelbſt in der Erſchütterung mit dem poetiſch-behaglichen, ja ſeligen Empfinden eins und daſſelbe iſt.

Frage ich mich nun, ob dieſes Spiel die wahre ächtfranzöſiſche Tragödie iſt, ob Racine oder Corneille, oder irgend ein Dichter ſeine Verſe dichten konnte, um ſie auf dieſe Weiſe deklamiren zu laſſen, ſo muß ich mir das beſtimmteſte Nein antworten. Abſicht und Sinn der franzöſiſchen Tragödie, ihre Bedeutung und ihr Weſen müſſen auf dieſem Wege völlig zu Grunde gehen, und ſollte dieſe wunderbare Virtuoſität allgemein beliebt werden, ſo müßte man ohne Zweifel ganz neue Gedichte für dieſe Schule erfinden. Das Gehaltene, Würdevolle der franzöſiſchen Manier, die Ruhe, ſelbſt Kälte in der Leidenſchaft, ein Strom ſchöner Worte, wo die Proſa oft bedeutender wäre, das Conventionelle der Geſinnungen, der moderne Anſtand, die Galanterie und Süßlichkeit, Alles iſt im völligſten Gegenſatze gegen dieſe Art, das Gedicht darzuſtellen. Dieſe Virtuoſität, die man allerdings eine vollendete nennen muß, nähert ſich wieder jenem unglücklichen pantomimiſchen Spiel in den widerwärtigen Melodramen, entfernt ſich eben ſo weit von der conventionellen Grazie und Majeſtät des franzöſiſchen Theaters, als von der Wahrheit der Natur, und gibt uns deßungeachtet, indem ſie unbedingt in die Verkehrtheit ſtürzt, eine Ahnung und Anſchauung von jener Herrlichkeit der griechiſchen Tragödie, die freilich weder wie Goethe, Schiller, Shakſpeare, noch wie Racine und Corneille geſpielt und geſprochen werden darf.

Als ich vor mehreren Jahren die Tragödie „Horace" des berühmten P. Corneille in Paris ſpielen ſah, fand ich Alles ungefähr ſo, wie ich es erwartet hatte, nur trat die oft

gepriesene Würde nicht groß genug hervor, und die schwülstige Deklamation sank oft zur Mattigkeit herab. Alles aber hatte eine bestimmte Haltung, die sich niemals verlor, und so war Gesinnung, Sprache, Deklamation und Geberde, Alles so harmonisch, daß diese beschränkte Art und Weise einer Nation, die seit mehr als einem Jahrhundert an diese Schule und Manier gewöhnt ist, wol ein Kunstwerk bedeuten konnte. Die Duchesnoi, eine der größten Schauspielerinnen, stellte Camille vor. Wie fiel es mir auf, als sie in dem Monolog des vierten Aktes, kurz vor dem Streit mit dem Bruder und ihrer Ermordung, willkürlich und plötzlich aus dieser Manier fiel, und so in meinen Augen das ganze Schauspiel vernichtete! Die Verse des Dichters, die Empfindungen, die er ausspricht, sind eben so, wie alles Uebrige; eben so die Gegensätze, die Schilderungen, der Fluß der Worte, Würde und Anstand. Die Künstlerin aber ließ sich, wie ohnmächtig, in den Sessel fallen, und sprach den langen Monolog wie abwesend, fast so stoßend, abgebrochen, wie wir Lady Macbeth als Nachtwandlerin oft sehen, sylbenweise, aufstarrend, in die Leere schauend, dann wieder wie blödsinnig am Kleide zupfend, ein Wort verschluckend, und ein zweites desto stärker schreiend, lauter Pause, Krampf und Unterbrechung. Kein Vers wurde ganz gehört: und dieses Spiel, welches mir thöricht erschien, und jene schwache Illusion, der ich mich hingegeben hatte, völlig zerstörte, ward noch lauter, als alles Vorige applaudirt. Ich begriff die Künstlerin und ihr Publikum nicht. Corneille war, ohne Frage, untergegangen; von jener Tragödie und Schule, die die Franzosen immerdar als die richtige preisen, von jener Deklamation, die sie der nüchternen Gewöhnlichkeit entgegensetzen wollen, und die englische Manier deshalb eine gemeine schelten, war auch die letzte Spur verloschen. Regt

ſich denn das Bedürfniß nach Natur, Seltſamkeit, Vernichtung des Conventionellen, auch in ihrer Bruſt mit ſolcher Gewalt, daß ſie es ſelbſt in dieſer Willkür, an der ganz unpaſſenden Stelle, und in dieſer völlig unkünſtleriſchen Uebertreibung anerkennen und dieſe ſcheinbare Erfüllung mit Freude begrüßen? Denn weder Lady Macbeth, noch irgend eine Figur im Shakſpeare dürfte in Verzweiflung und Wahnſinn einen Monolog oder eine Stelle ſo ſonderbar ſprechen, wie es hier die berühmte Duchesnoi that. Wenn das Volk, darf man weiter fragen, dergleichen Natürlichkeit, ſelbſt krampfhafte, wirklich fordert, wie kann es nur an ſeine Tragödie gerathen? Wenn es dieſe aber ſo einſeitig, ja fanatiſch verehrt, wie kann es die Vernichtung derſelben nur dulden, und gar durch enthuſiaſtiſchen Beifall dazu aufforbern?

Jene Darſtellung in Paris war freilich nur ein kleines und mattes Vorſpiel zu dem, was die George hier in Strasburg mit Rieſenkräften leiſtete.

Ein Herr Adam ſpielte mit ihr die Hauptrollen, der ſich einen Schüler Talma's nannte. Im erſten Stücke geberdete er ſich leidlich, aber als Macbeth war er eigentlich die Parodie der George. Seine Gewiſſensbiſſe und ſein edles Gemüth erlaubten ihm nicht, auch nur einen Augenblick ruhig zu ſtehen; nicht Einen Vers ſprach er fließend, Alles ſtoßend, abgebrochen, wie ſich ſelbſt vergeſſend und vor ſich ſelbſt erſchreckend. Als er aber recht in Verzweiflung gerieth, ſpielte er nicht anders, als wenn er ſich aus ſeinen Kleidern ſchütteln wollte.

Die „Makkabäer" habe ich nicht geleſen; die Tragödie hatte viele wahrhaft pathetiſche Stellen und war auf jeden Fall eine viel würdigere Abhandlung dieſer Legende, als jenes deutſche, völlig mißrathene Gedicht, das Werner uns

in ſeinen letzten Jahren gab. Ducis Macbeth war komiſch genug. Der Held iſt weich und edel, ermordet den König ſehr ungern, läßt ſich aber weder durch Bitten, Drohungen, noch Hohn dahin bringen, auch an den unmündigen Thronfolger Hand zu legen; und doch iſt, ohne dieſen zweiten Mord, die That nur halb gethan, da er ſelber einen Sohn hat, den er, und die wüthende Königin noch mehr, liebt. Sie ſelbſt will den Prinzen, der im Schloſſe iſt, ermorden; ihre Leidenſchaften, ihre Wildheit haben ſie zur mondſüchtigen Nachtwandlerin gemacht, und in dieſem unbewußten Zuſtande erſticht ſie ihr eigenes Kind ſtatt des Prinzen. Ihr Entſetzen nach der That macht es dem großmüthigen Macbeth, der öffentlich ſeine Verruchtheit bekennt, noch leichter, ſich ſelber umzubringen und dem rechtmäßigen Erben den Thron wieder zu geben.

In Paris ſah ich im Jahre 1817 den „Macbeth" von Franconi zu Pferde ſpielen. In dieſer Stellung war er ganz Bosheit, und der Mittelpunkt der tragiſchen Darſtellung war das Gefecht in Birnam's Walde, der wirklich rechts, links, im Vor- und Hintergrunde mit Truppen von Bäumen heran marſchirte, ihn ſo verſtrickte, und ſeinen kämpfenden Feinden den Untergang des Wüthrichs erleichterte. Dafür war diesmal die Königin ganz Milde, und hatte mit Lebensgefahr den Thronerben gerettet und im eigenen Hauſe verborgen gehalten. Abgeſehen von dem großen Gedicht war dieſe Bearbeitung für vierfüßige Zwecke nicht eben die ſchlimmſte.

Dekorationen.

In Hinsicht der Verzierungen und Gemälde sehen unsere jetzigen Theater den früheren nicht mehr ähnlich. Es fragt sich nur, ob Landschaften, Tempel, Durchsichten, Gebirge und Wasserfälle wirkliche selbständige Kunstwerke sein dürfen, ob sie als solche nicht schaden, und nicht geschmackvolle, aber unbedeutendere Malerei, die den Zwecken des Theaters und Dichters dient, vorzuziehen sei. Ohne Zweifel. Denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne.

Mit der großen Oper ist der Fall anders. Hier darf man weder vom Gedicht, noch von der Darstellung jene Wahrheit fordern, die dem Schauspiel unerläßlich ist. Von je ist auf den dramatischen Gesang, und mit Recht, Pracht und Schmuck gewendet worden. Die Musik selbst, die uns schwärmerischer und phantastischer stimmt, die durch ihr Verweilen und die Wiederholung der Melodie uns mehr in süßen, oder bewegten träumerischen Zustand versetzen soll, verträgt recht gut die Verbindung aller Künste, des Tanzes, der Malerei, der Deklamation und des Gesanges. Nur die eigentliche Schauspielkunst ist hier ausgeschlossen, und der Sänger, der seine Rolle so, wie in einem Drama spielen wollte, würde seinen Beruf mißverstehen.

Es ist zu beklagen, daß man in allen Dingen, denen etwas Wahres zum Grunde liegt, die Grenzen überschritten hat. Das ist eben die Thorheit; denn eine völlige, reine, die nicht auf etwas Richtigem fußte, gibt es nicht. Deshalb wird auch Jeder, der über die Gebrechen der Bühne spricht,

von den neueren Theaterfreunden so leicht mißverstanden. Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein? wo es paßt, Aufzug, Tanz erheitern? ein Gewitter nicht natürlich vorgestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Hauptsache werde, und den Dichter und Schauspieler verdränge; oder daß man Shakspeare's und Schiller's Poesie dadurch zu verherrlichen glaube, daß man sie durch ein lästiges, zu lange weilendes Augenschauspiel, Musik, Lärm u. s. w. erdrücke. Der Aufzug in Schiller's „Jungfrau" ist freilich der Wendepunkt ihres Schicksals, ihre höchste irdische Verherrlichung unmittelbar vor ihrer tiefsten Erniedrigung; aber desungeachtet könnte Schiller es nicht billigen, wie dieses Außerwesentliche in Berlin z. B. so die Hauptsache geworden ist, daß alle Worte des Dichters nach diesem Prachtaufzuge nur nüchtern und matt klingen, und auch den besten Zuschauer langweilen müssen.

Auch Shakspeare hat dergleichen nicht ganz verschmäht; den meisten Raum nimmt der Krönungszug in „Heinrich VIII." ein; Anna war aber die Mutter der Elisabeth, und diese, die am Schluß als Kind wieder im Zuge getragen wird, die unmittelbare Gegenwart, welche durch diese Feierlichkeit verherrlicht werden sollte.

Warum soll denn auch diese Lust an Perspektive, Landschaft, Beleuchtung, Zauber des Mondlichtes und Allem dieser Art nicht befriedigt werden? Ja, ist denn diese Lieblichkeit und Lust an der Täuschung etwas so Verwerfliches, daß es sich gar nicht zum wahren Kunstgenuß erheben ließe? Ich bin im Gegentheil von dieser Möglichkeit überzeugt. Die Anlage dazu ist auch schon da gewesen. Man lese einen sehr interessanten Aufsatz des Herrn Bibl. Semler in den „Musen" von Kind, was man vor vielen Jahren schon in Paris mit Dekorationen, Durchsichten, Beleuch-

tung u. dergl. erreicht hat. Ein eigenes Gebäude war dazu eingerichtet.

Man könnte in die zauberhaften Wirkungen des Abend- und Morgenrothes eine passende Musik ertönen lassen, in leichter Poesie die Fabel des Endymion, des Tithon und der Aurora, oder aus der neueren Poesie magische und romantische Gestalten, sowie reizende Tänze auftreten lassen. Hier könnte und dürfte sich, unbeschadet anderen Zwecken, die Kunst des Malers, die Zauberei des Lichtes auf das vollkommenste entfalten, der Zuschauer, auch der gebildete, einen wahrhaft künstlerischen Genuß finden, und Effekte könnten auf diesem Wege hervorgebracht werden, von denen das Kühnste, was bis jetzt geschehen ist, nur ein Anfang zu nennen wäre. So lenkte man Alles, was unser Schauspiel immer mehr verdirbt, und was doch bei diesem nie einen ganz ungestörten Boden findet, ab, und erschaffte eine neue Gattung, die auch der strenge Kritiker rühmen müßte. Barbarei und Geschmacklosigkeit besteht nur darin, daß man Alles in Alles hinein packen will; wie Kinder, die ihr Spielzeug zerstören, wenn sie es zu verschiedenen, entgegengesetzten Zwecken brauchen wollen.

Karlsruhe., den 7. Juni:

„Die Entführung", Lustspiel von Jünger.

Keins von Jünger's besten Stücken, denn die Leichtigkeit ist etwas zu leicht, und der Witz meist von der wohlfeilsten Art. Unter den Darstellern zeichnete sich Herr Demmer sehr vortheilhaft aus, sein Spiel war Leben und Geist. Auch ging das Ganze rund und gut zusammen. Nur

ſchien mir, daß es etwas unter der Linie blieb, auf welcher jedes richtig geſpielte Luſtſpiel erſcheinen ſollte. Das ſchien mir auch mit dem ſehr lobenswerthen Spiel des Herrn Demmer der Fall zu ſein. Dem zu Grellen, zu ſcharf Accentuirten ſteht das Erbleichte, Ermattete gegenüber. Es war, als läge ein feiner Schleier auf dem guten Gemälde.

Es war mir ſehr erfreulich, einen längſt gekannten Freund, Herrn Robert, in Karlsruhe wieder zu ſehen. Er theilte mir ſogleich ein Luſtſpiel, oder eine Poſſe mit, wie er es genannt hat. Mit dieſem letzteren Namen ſind die Deutſchen etwas zu freigebig geweſen, um oft das wahre, lachenerregende Luſtſpiel zu bezeichnen; manchmal zugleich in die Benennung eine Entſchuldigung für leichte Arbeit zu legen, die denn freilich oft zu leicht iſt, und nicht ſelten ſogar einer eigentlichen Compoſition ganz ermangelt.

Die Deutſchen haben ſchon früh, beſonders in Wien, einen Anlauf genommen, ſich etwas Aehnliches zu erſchaffen, wie die Franzoſen ſchon zu Moliere's Zeiten an ihrem Théâtre italien beſaßen. Dieſes iſt in den neueren Zeiten in den mannichfaltigen Vaudevilles, und wie dieſe Abarten alle genannt werden, zahmer und feiner, aber nicht witziger geworden. Jene früheren Späße, Poſſen, Schwänke, Parodien waren eine treffliche Nebengattung des gebildeteren Luſtſpiels, ſie ertrugen und forderten Tollheiten und gewagte Scherze, die dieſes nicht brauchen konnte. Beide gediehen, und eine Gattung lernte und kräftigte ſich von der anderen. Die Masken ſind der leichteren und wilderen Gattung ganz unerläßlich, denn mit der gewohnten Geſtalt, die jeder Zu-

ſchauer kennt, iſt Charakter und Luſtigkeit ſchon gegeben, und das neuere Stück führt nur das frühere weiter und bereitet ſchon auf morgen das neueſte vor. So tummelten ſich lange in Paris die Arlekin, Pantalon, Mezzetin, Crispin, und in neueren Zeiten die Jocriſſe auf den Bühnen, nur alte Späße erneuernd, alte Erfindungen wieder durch neue Beziehungen an den Mann bringend. Etwas Verwandtes, wenn auch weder mit demſelben Witz, noch der nämlichen leichten Grazie, geſchah ſchon vorlängſt in Wien, als der Bernardon berühmt und beliebt war. Aus einem ganz unbedeutenden Stücke hat ſich in unſeren Tagen durch witzigere Fortſetzungen „Herr Staberl" zu einer Maske erhoben, als ein Beweis, wie ſehr dergleichen dem Luſtſpiele nothwendig iſt, da hier urſprünglich gar kein Charakter angelegt und kein Witz vorhanden war, ſondern nur einige gute Schauſpieler ſich des flachen Scherzes bemächtigten. Der Arlekin wird immer die vorzüglichſte Maske bleiben; dieſe Miſchung von liebenswürdiger Einfalt mit harmloſer Schlauheit, Grazie mit Plumpheit, Unfähigkeit zu begreifen mit unfreiwilligem Witz und Menſchenkenntniß iſt ſo häufig in der Wirklichkeit anzutreffen und für den ächten Dichter eben ſo brauchbar, wie für den gebildeten Zuſchauer verſtändlich daß an dieſe Figur, als die herrſchende, die des Raufers, des ganz dummen Knechtes, oder des lächerlichen Alten ſich nur anlehnen, und von ihr erſt Bedeutſamkeit erhalten können. Wie mannichfaltig, indem bald dieſe, bald jene Eigenſchaft überwog, bis zur naiv-komiſchen Sentimentalität ſogar, haben die Franzoſen ihren Arlekin ausgebildet! Der Clown der Engländer (man kann Clown nicht überſetzen, Rüpel, wie ihn Voß neuerdings wieder genannt hat, iſt völlig unpaſſend) iſt, ſowie der Gracioſo der Spanier, nur eine andere Nüance derſelben Maske. So

war Jocriſſe, und ſo iſt Staberl ebenfalls dieſem alten Bilde nahe verwandt.

Eine der witzigeren Fortſetzungen der „Bürger in Wien" ſind „Staberl's Reiſeabenteuer" und „Staberl in Reichsgeſchäften". Die Reiſeabenteuer des bekannten Mannes vorausſetzend, hat Robert den letzten Schwank (der aus manchen Urſachen hie und da anſtoßen konnte) bei ſeiner neuen Poſſe, die er „Staberl in höhern Sphären" nennt, zu Grunde gelegt, den früheren Scherz erweitert, Scenen und Begebenheiten hinzugefügt, und ſo etwas ſehr Heiteres, Erfreuliches und Harmloſes hervorgebracht, das mich ſehr zum Lachen reizte, und auf jeder Bühne Glück machen müßte, wenn ſich unſerem Lachen nicht ſo oft tiefſinnige Philoſophie, oder vornehme Stimmung, ſogar Politik, und im ſchlimmſten Falle Parteiſucht widerſetzte.

Der Verfaſſer hatte das Stück der Königsſtädter Bühne in Berlin gegeben, und dieſe es ohne den Namen des Autors geſpielt. So viel ich erfahren habe, freute man ſich daran, bis, ſo harmlos das Werkchen auch iſt, kritiſche Zuſchauer unerlaubten Liberalismus entdeckten und deſſen Fall verurſachten. Kann auch ſein, daß die Liberalen eine Verſpottung ihres Weſens und zu weit getriebenen Royalismus erſpähten, denn, wenn man will, kann man beides in dieſem Schwank, wie in jeder Luſtigkeit ſehen, die irgend etwas berührt, wovon geſprochen, oder worüber geſtritten wird.

Dieſe Scharfſichtigkeit iſt in unſeren Tagen bis zum Fanatismus geſteigert. Wo wittert man nicht Obſkurantismus, Liberalismus, Ultramonarchismus, Jakobinismus, und wie die Namen alle heißen, die die erhitzten Parteien, die ſich in der Leidenſchaft ſelber nicht verſtehen, gebrauchen, um den Gegner zu läſtern, der ſo oft, wenn man auf die

vernünftige Mitte treten könnte, nichts weniger als ein Gegner ist? Wahrlich, unser Dichter dürfte in unseren Tagen seinen lustigen Kumpanen nicht den harmlosen Vers in den Mund legen, mit welchem sie die Wohlhäbigkeit der Ratze beschreiben:

Hatt' sich ein Ränzlein angemäst't
Als wie der Doktor Luther —

ohne sogleich für einen Lästerer und Verläumder des großen Reformators ausgerufen zu werden. Man möchte ihn schwerlich anhören, wenn er erwiderte, daß der mäßige Spaß nur den armen Sinn dieser nüchternen Gesellen bezeichnen solle. Hat er doch schon ähnliche Auslegungen erfahren.

In Mannheim ward den 9. Juni:

„Othello", von Rossini,

deutsch gesungen.

Ich hatte doch wenigstens mehr Leidenschaft von dieser Musik erwartet; ich fürchtete, zu viel; aber auch diese Furcht war überflüssig. Was müssen die guten Deutschen durch dieses irre musikalische Wesen irre werden!

Auch von den Sängern und Darstellern hatte ich mir mehr versprochen. Alles erhielt aber lauten Beifall.

Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? soll er kalt bleiben?

Diese Frage ist schon oft aufgeworfen, oft beantwortet worden, vielleicht immer ungenügend (wenigstens habe ich noch manchen Streit über diesen Gegenstand gehört), und wenn sie so schwierig zu entscheiden scheint, so liegt es vielleicht daran, wie das so oft der Fall ist, daß sie genauer betrachtet, gar keine Frage ist.

Sie hängt genau mit dem alten Streit über Natur und Kunst zusammen. Auch dieser ist für Viele noch immer nicht geschlichtet. Begreiflich, da die Wenigsten sich deutlich machen können, was sie unter Natur oder Kunst verstehen sollen.

Wenn Anfänger mit jugendlicher Hitze die Kunst des Schauspielers für überflüssig erklären, so meinen sie, daß ihr eigenes Gefühl, mit welchem sie das Ausgesprochene des Dichters ausfüllen, mehr als hinreiche; und ihre Empfindung, die ganz an die Stelle von der des Dichters tritt, und welche sie Enthusiasmus und Begeisterung nennen, soll jene kalte Besonnenheit entbehrlich machen, von welcher ältere Künstler so viel gesprochen, und sie als die unerläßlichste Bedingung der Kunst obenan gestellt haben.

Diese Vertheidiger der Besonnenheit und des ruhigen Bewußtseins sagen: eure Begeisterung ist vorübergehend, euer Gefühl unsicher und wechselnd, und wenn ihr zufällig diese Stimmung verliert, wie so leicht geschehen kann, so ist der Zuschauer völlig um jeden Genuß betrogen. Euer individuelles Gefühl wird nach Gelegenheit auch ein rohes,

völlig ungebildetes ſein, ein Strohfeuer, oder eine wilde Glut, die, durch Kunſt und Bewußtſein nicht gemildert, gar nicht auf das Theater gehört.

Dieſe berufen ſich auf die Clairon, die in ihren Memoiren ſagt: „Indem ich mich meines Studienplanes erinnere, verzeiht man mir hoffentlich, wenn ich zugleich daran denke, wie ich oft über die Thorheiten gelacht habe, die ich hören mußte, wenn man mir einen Vorwurf daraus machte, daß ich Kunſt habe. Nun, was ſollte ich denn ſonſt haben? War ich denn in der That Roxane oder Amenaide? Sollte ich denn dieſen Rollen meine eigenthümlichen Empfindungen und meine gewöhnliche Art und Weiſe geben? Nein ganz gewiß nicht. Was konnte ich denn alſo ſtatt meiner Gedanken, Empfindungen, kurz, meines ganzen Weſens geben? Kunſt, weil es nichts Anderes gibt.“ —

Dieſelben Vertheidiger der Beſonnenheit erzählen von ihrem großen Meiſter Schröder ſogar, daß er ſo wenig von ſeiner Rolle und dem Gedicht hingeriſſen geweſen, daß er ſogar während der Raſeſcene des Lear, oder als Wegfort im „Schmuck“, ſeinen Mitſpielenden habe witzige Einfälle und komiſche Bemerkungen zuflüſtern können.

Die Gegner der Clairon, welche die Dusmenil für die größere Schauſpielerin hielten, antworteten: daß wir die Kunſt an dir bemerken, iſt es ja eben, was uns ſtört, wir verlangen, daß du eben ſowol, wie die vortreffliche Schauſpielerin, die du ſo unbillig behandelſt und erniedrigſt, ſo viel mehr Kunſt und Enthuſiasmus aufwenden ſollſt, damit wir die Abſicht nicht mehr gewahr, und von jener Täuſchung begeiſtert werden, die allein nur die ächte iſt, und welche ſich nicht mehr an dieſer und jener Wahrheit und an einzelnen Schönheiten faſt kritiſch erfreut, ſondern vom Strom und Sturm der Leidenſchaft, des Großen und Er-

habenen, der Erſchütterung und Rührung ergriffen und unwiderſtehlich mit fortgeriſſen wird.

Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Anſicht ſchon ziemlich dasjenige ausſpricht, was man vom vollendeten Meiſter in jeglicher Kunſt fordern darf. Wer die höchſte Stufe erſtiegen hat, dem wird es leicht, die ſcheinbaren Widerſprüche, die ſich nur als ſolche in der niedrigern Stellung zeigen, zu vereinigen, ja dies, was das Schwerſte und gewiſſermaßen Unmögliche ſcheint, wird ihm das Leichteſte und Natürlichſte ſein, denn es iſt ja die erſte und letzte Aufgabe aller Kunſt. Die höchſte Begeiſterung, der wahre Enthuſiasmus ſind zugleich die ächte Beſonnenheit und ſchaffende Klarheit. Muß der Dichter, der ſein Werk erſchafft, nicht tiefer und inniger ergriffen ſein, als irgend einer ſeiner gerührten Leſer? Wenn er ſich aber und ſeine dichtende Kraft bei dieſer und jener ergreifenden Stelle verzehren wollte, ſo würde er immer nur eine ſchülerhafte Arbeit eines Anfängers hervorbringen können. Indem das Ganze mit allen ſeinen Theilen allgegenwärtig in ſeiner Seele lebt, iſt ſeine Begeiſterung ſo groß und über das Einzelne erhaben, daß ſie jene göttliche Ruhe nicht ausſchließt, die, vom ſchaffenden Feuer durchdrungen, einzig und allein hervorbringen kann, da jene flatternde Unruhe, jene wilde einſeitige Erhitzung höchſtens nur zerſtören kann, indem ſie ſich ſelbſt vernichtet.

Wenn es in allen Künſten ſo iſt, und nothwendig ſo ſein muß, warum ſollte es beim Schauſpieler anders ſein? Auch hier ſtehen ſich Kunſt und Natur, Beſonnenheit und Feuer, Gefühl und Beobachtung ſo wenig entgegen, daß vielmehr Eins ohne das Andere, genau betrachtet, in ein Nichts zerfällt. Sollte alſo jene Sage von Schröder auf etwas Wahrem beruhen, ſo hätte der große Meiſter im

Uebermuth ſeiner Kunſt etwas eben ſo Nichtiges und Armes ausgerichtet, als der Naturaliſt, der ſeine Rolle nur auswendig lernt, und ſeinem ungebildeten Gefühl es überläßt, mit den Worten des Dichters zu ſchalten, wie es die Begeiſterung, oder richtiger, der Zufall will.

Hamlet empfiehlt die Beſonnenheit, Mäßigung, auch im Sturm und Wirbelwind der Leidenſchaften; er ſelbſt iſt aber hingeriſſen, tief erſchüttert, als ihm der Schauſpieler, der ihm gewiß als ein wahrer gilt, die Rede vom rauhen Pyrrhus und Priamus' Ermordung vorträgt, und Thränen im Auge und ein erblaßtes Antlitz zeigt, indem ſeine Stimme ſelbſt vor Schmerz zuletzt gebrochen und zitternd wird.

Dem großen Talent, wie viel mehr dem Genie, iſt das immer das Leichteſte, wo der Anfänger und der mittelmäßige Geiſt unauflösliche Widerſprüche ſieht; das Genie fängt da an, wo das untergeordnete, ſelbſt kräftige Talent niemals hingelangen kann.

Darmſtadt, den 10. Juni. Hier ſah ich unglücklicher Weiſe die ſchwache Darſtellung eines ſchwachen Stückes:

„Das Kamäleon"

wurde nämlich gegeben.

Das Theater iſt ebenfalls unbehaglich und für Schauſpiele ſchon zu groß und tief, wenn es gleich nicht die unbequeme Form, wie das in München hat. Es erinnerte mich an die Bühnen in London, und die Einrichtung des ſtrasburger Theaters iſt wol zweckmäßiger. Wenigſtens vernimmt man in Strasburg allenthalben ohne Anſtrengung, was bei der Bühne in Darmſtadt nicht der Fall iſt.

Indem sich, durch eine kühne Umkehrung, irgend eine Erzählung oder Begebenheit in augenblicklich-gegenwärtige Handlung umsetzt, die vor unseren Augen durch Gespräch und Geberde vorbereitet und entwickelt wird, so verlangt der Zuschauende ohne weiteres, dieser Handlung ganz nahe zu treten, und wenn es möglich ist, sich unter die auftretenden Personen selbst zu begeben. Als die neueren Theater noch wirkliche Schaubühnen waren, und noch nicht durch Perspektive, Landschaften, Aufzüge, Ballette und dergleichen, dem Drama nur fremde Dinge, wirken wollten, waren die Logen so eingerichtet, daß sie sich bis auf die Bühne zogen, daß die Zusehenden nicht nur auf das Proscenium, sondern selbst von der Bühne auf die Spielenden herabsahen. Unser sogenanntes Orchester gab es in früheren Zeiten gar nicht, und in London saßen (den Shakspeare'schen Globus abgerechnet) Zuschauer vorn auf der Bühne selbst. Ueber diese Störung wird in den alten Stücken oft genug vom Dichter geklagt, der wol durch Satire und Spott die Stutzer zu vertreiben suchte, die sich dieser Plätze hauptsächlich bemächtigten, um von den Leuten bemerkt zu werden. In Paris ging dieser Gebrauch oder Mißbrauch noch weiter. Bei neuen oder beliebten Stücken, oder Benefizvorstellungen wurde noch auf dem Theater selbst ein eigenes Amphitheater errichtet, sodaß oft die Spielenden sich durchdrängen mußten, oder kaum Raum zur Darstellung fanden, indem zugleich die Zuschauer unten, wie in den Logen, am Sehen verhindert wurden. Diesen Uebelstand konnten erst ziemlich spät die Clairon und Le Kain in Paris abstellen. Indessen ist in London, und noch mehr in Paris dafür gesorgt, daß die Sehenden nahe an das Theater gelangen können, vorzüglich in Frankreich, wo die meisten Bühnen sehr bequem eingerichtet sind.

Jene ältere Sitte, daß die Zuſchauer gewiſſermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichſten Forderung, daß man im Schauplatze wirklich ſchauen will und zwar die Menſchen und was ſie auf dem Gerüſte vornehmen, das für ſie errichtet iſt. In Deutſchland ſind wir nach und nach auf die entgegengeſetzte Seite, wenigſtens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichſam in eine fabelhafte Ferne, ſodaß der wahre Bühnenfreund ſchon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe ſchon erwähnt, daß manche, ſelbſt kenntnißreiche Schauſpieler, ſich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müſſe die Grenze ihres Spielgebietes ſein, indem ſie, unpaſſend, meinen, ihre Darſtellung ſei ein bewegliches Gemälde, und müſſe, als ſolches, mit einem beſtimmten Rahmen umgeben ſein. In Darmſtadt z. B. iſt das Proſcenium rechts und links eine bedeutende Wand, ohne Loge, der Vorhang iſt natürlich hinter dieſen, dann folgt auf der Bühne die Andeutung, die die jetzigen Theater den Mantel nennen, und dieſe Linie ſollen die Darſtellenden nicht überſchreiten. Dazu kommt nun noch hier ſowol wie in München die Breite des Orcheſters, die mit jedem Jahre zugenommen hat, weil wir in der großen Oper nicht Geräuſch und Betäubung genug haben können, da vor vierzig Jahren, ſelbſt in guten Theatern, eine einzige Reihe von Violinen ganz paſſend das erfüllte, wozu die Muſiker in den Schauſpielen, um ſich in den Zwiſchenakten hören zu laſſen, doch nur dienen können.

Alles Zufällige, Unweſentliche wird auf der Bühne immer mehr die Hauptſache. Wie ſchleppt man ſich mit den praktikabeln Thüren, damit Jeder durch eine wirkliche Thür gehen und ſie zumachen könne. Früher waren in der Hinterwand oft Vorhänge angebracht. Auf jeden Fall zweckmäßiger.

Iſt die Bühne tief, welch Begleiten, Hin- und Herreiſen! in kleinen Gemälden von Iffland unerträglich; der Schauſpieler weiß nicht, wann er ſprechen ſoll, und er wird verlegen, wenn er nach einer Rede, beſonders der Empfindung, noch weit zu wandern hat. Es iſt auch unnatürlich und ungeziemend. Und dennoch ſieht man ſie nur ſelten aus den Flügeln kommen und dahin gehen.

Thöricht genug, daß ſich auch die Gewöhnung eingeſchlichen hat, vorn an den Lampen ſei der vornehmere Platz, und hinten ſei der Eingang von der Straße. Man ſollte es lieber umkehren. Der Fürſt ſitzt, klingelt, er ſpricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erſcheint und an der Thür ſtehen bleibt. Er wendet ſich zu dieſem, und die Zuſchauer vernehmen und ſehen von beiden nicht viel. Bildete man ſich ein, vorn ſei der geringere Platz, die Vorzimmer wären in den Flügeln, und die inneren Gemächer draußen, träten Beſuchende und Diener am Proſcenio heraus, und alle dieſe Auftritte ſpielten ſich deutlicher und anſtändiger. So war es auch ehemals. Die neueren Dichter ſchreiben aber das Verkehrte ſchon vor, und lernen vom verwirrten Theater.

Frankfurt am Main, den 11. Juni. Wieder eine Oper. Diesmal aber doch die unvergleichliche:

„Belmont und Conſtanze", von Mozart.

Jedes Werk dieſes großen Meiſters, das man zuletzt hört, iſt immer das beſte. Das große Duett, welches ſchließt: für den Geliebten ſterben — iſt ſo, daß es auch wol kälteren Menſchen Thränen entlocken kann. Herr Nieſer ſang den Belmont vortrefflich und ſpielte ihn gut.

Uebertreibung.

Was nennen wir ſo? — Kann das Spiel des Lear in den Raſeſcenen wol, wenn wir die Worte genau nehmen, übertrieben werden? Kann im luſtigen Luſtſpiel der Spaßmacher zu komiſch ſein? —

In allem Genuß der Kunſt muß unſer Geiſt die Darſtellung beleben und ergänzen; damit das Schauſpiel ein wirkliches ſei, muß die Imagination des Zuſchauers zur Hälfte mitſpielen. Daß die Einbildung wirken und arbeiten könne, muß ſie nicht ermüdet, der Geiſt muß nicht erſchreckt und entſetzt werden. Das aufgeregteſte Gefühl, die tiefſte Erſchütterung muß in der Imagination noch etwas Furchtbares ahnden können, das nicht erſcheint, immer aber in geiſtiger Nähe ſchwebt. Tritt dieſes Unſichtbare einmal wirklich ſichtbar auf, ſo erlahmt die Phantaſie, und Täuſchung und Genuß ſind vernichtet. Hieraus erklären ſich Horazens Regeln, was auf dem Theater geziemend ſei, die man, und noch weniger Ariſtoteles' Ausſprüche,

recht verſtanden, nie als ausgemachten Irrthum ganz wird verwerfen können.

So darf das ſtärkſte Organ nicht die allerletzte Kraft des Tones ausſprechen, weil unſer Ohr, auch beim Mächtigſten, noch etwas Ungeheureres ahnen will. Schon deswegen ſollten die neueren Componiſten ſich mäßigen, die aber mehr ihre Muſik nach dem zu meſſen ſcheinen, was das Gebäude, als was das Ohr ertragen kann.

Der Schauſpieler oder Dichter, der alſo einmal oder öfter, das Letzte, Aeußerſte berührt und erſcheinen läßt, welches niemals wirklich auftreten ſoll, von einem ſolchen kann man mit Recht ſagen, er übertreibe. Der Tod iſt alsdann in das Leben gedrungen und hat dieſes vernichtet.

Es gibt aber noch eine Uebertreibung anderer Art in allen Künſten, durch welche wir das Ohnmächtige, Ungenügende bezeichnen wollen. Und dieſe Uebertreibung iſt es, die wir nur zu häufig auf unſeren Theatern antreffen.

Ein Darſteller ohne Gemüth und Phantaſie ſoll das Uebermenſchliche ausmalen. Er hat entweder ein Vorbild im Sinne, welches er überbieten will, oder er erfindet mit anmaßlicher Genialität, und wir vernehmen ein widriges Geſchrei, und werden von unendlich vielen Geberden und überſpringenden Stellungen geängſtigt, deren krampfhafte Anſtrengung wir unbedingt verwerfen, weil wir fühlen, alles dies gehe aus leerer Abſicht hervor, der anmaßliche Künſtler ſei ohne alle Phantaſie und Empfindung, und er verkaufe uns ſeine phlegmatiſche Rohheit und ſchreiende Ungezogenheit als das Erhabenſte und Mächtigſte, als die Sichtbarmachung des Uebermenſchlichen.

Eben ſo der Spaßmacher ohne Humor, der Charakterzeichner ohne Phantaſie. Geberden, Stellungen genug, aber ohne innere Nothwendigkeit, und weil Alles nur leeres,

nüchternes Schaugepränge ist, nennen wir es Uebertreibung. Selbst das Stärkere in Ausdruck und Ton würde uns entzücken, wenn es aus dem Gemüth und der Einsicht hervorginge.

Wenn man die späteren Florentiner kennt, wie ruhig und einfach erscheint selbst Buonarotti's „Jüngstes Gericht." Und welche Bewegung, indem das Auge eindringt, in diesem, gegen jene kalte Verzerrung der überbietenden Schüler, die dennoch leblos gegen ihn erscheinen. Welche krampfhafte Geburten sind aus „Lear" und „Macbeth" schon hervorgegangen; und in welchen Tod sind sie zurückgesunken! — Den matten Geist gelüstet immer am meisten, dasjenige nachzuahmen und zu übertreffen, was schon das Genie auf die allerschmalste und letzte Linie der Möglichkeit hinauf gestellt hat. Es gibt Aufgaben, bei denen selbst der Genius, verläßt ihn die Weisheit einen Augenblick, — oder — ist ihm das Glück entgegen, — in das Abgeschmackte stürzt. Diese kaltblütigen Nachahmer, die sich so hitzig geberden, fühlen sich aber in diesem Elemente gleich wohlgemuth zu Hause.

So wagten Schröder und Fleck Dinge, die nur ihnen geziemten. — Aber Schröder's Ruhe und Sicherheit, seine herzliche, eindringliche Sprache, diese Fülle des Gefühls, das sich in geringer Anstrengung offenbarte, seine unerschöpfliche Laune, sein komischer Witz, alles dies, was wol eine Schule hätte stiften sollen, ist, so scheint es, auf immer verschwunden.

Darmſtadt, den 13. Juni:

„Iphigenia in Tauris", von Gluck.

Die Ausführung dieſes großen Muſikwerkes in Berlin, als die Schick in ihrer größten Kraft war, wird jedem, der es damals genoſſen hat, unvergeßlich bleiben.

Aber die Stimmung aus jenen Tagen und Monden, die mich damals in meiner Jugend begeiſterte, wollte mich heute nicht beſuchen. Die Sänger waren ſchwach, die Iphigenia verſtand man nicht. Die Stimmen waren zu geringe, und das Orcheſter zu gewaltig; es trug nicht den Geſang, ſondern es kämpfte ihn, wie im Zorn, zu Boden, wie es heut zu Tage nur gar zu häufig geſchieht. Für dieſe Sänger war es gewiß zu ſtark beſetzt, vielleicht aber auch überhaupt. Ich, der ich mir einbildete, die Oper noch genau zu kennen, fand ſie wie neu. In das Recitativ, in allen Geſang riſſen die Inſtrumente plötzlich und gewaltſam hinein, zuweilen bis zum Erſchrecken. Die Tempi, das eigentliche Geheimniß des muſikaliſchen Vortrags, ſchienen mir nicht die gewohnten, ehemaligen. Der Furienchor, der flatternd, ſchwirrend, wie in Träumen ſich um den Schlafenden bewegt, und ihn mit den einfachen grauenhaften Tönen ängſtigt, wuchs nicht an, kam nicht näher, trat gleich mit voller Kraft auf, und verfehlte ſo, wenigſtens bei mir ſeine Wirkung.

Selbſt ſchwache Stimmen ſollen von den Inſtrumenten getragen werden; der Virtuos kann durch dieſe Unterſtützung ſelbſt den Kenner blenden, indem die Schwächen durch die Begleitung verdeckt, durch Glanz gekräftigt worden. Der wahre tragiſche Ton fährt dann triumphirend wie ein großes Schiff mit vollen Segeln auf dem bewegten Elemente. Jetzt iſt die Inſtrumentalbegleitung ein Meer

im Sturm, das auch den ſtolzeſten Segler umwirft und beſchädigt, die ſchwachen Fahrzeuge aber beim erſten Auslaufen vernichtet.

Im Jahr 1808 hörte ich nach manchem Jahr dieſes Gedicht Gluck's in Wien wieder, als der berühmte Salieri noch die Muſik dirigirte. Damals war die geprieſene Milder, die jetzt der Stolz Berlins iſt, noch nicht, was ſie jetzt, nach dem Urtheil aller Kenner, ſein muß; ſie erreichte die Großartigkeit und den edeln Ausdruck der Schick (wie dieſe um 1794 war) bei weitem noch nicht. Aber ganz unter meiner Erwartung war damals die Begleitung der Inſtrumente; Alles ſchwach, dünn, es waren zu wenige, und die wenigen faſt ſchläfrig. Der gute alte Salieri dirigirte auch das Ganze mit einer ſaumſeligen Gleichgültigkeit; ſo, daß mir auch damals, nur aus entgegengeſetzten Urſachen, die Oper faſt wie eine fremde erſchien.

Wie ſteht es aber um die Muſikwerke, wenn ſelbſt die klaſſiſchen, und von trefflichen Meiſtern eingerichteten, ſo verſchieden erſcheinen können? Und iſt nicht eine Zeit möglich, wo alle Tradition (die hier ebenfalls eine Rolle, und keine unbedeutende, ſpielt) untergegangen ſein kann, und mit dieſer vielleicht das Verſtändniß? Und doch hat die Muſik mehr beſtimmende und bedingende Zeichen, als irgend eine Kunſt.

Die Anordnung der Chöre der Prieſterinnen war vortrefflich. Ich mußte wieder an Sophokles denken, und mein Lieblingstraum erſchien mir von neuem, von dieſem großen Dichter einmal ein Werk auf unſerm Theater zu ſehen. Die Chöre möchten nicht die größten Schwierigkeiten machen; hier wenigſtens war, für eine ähnliche Aufgabe, ſchon viel geleiſtet.

Oper. Operette.

Die letzte iſt ſchon ſeit zehn Jahren in Deutſchland ſo gut wie untergegangen. Während wir eine Anzahl von ſogenannten Luſtſpielen haben, die aus zwei oder drei Perſonen beſtehen, die ſehr ſchlechte Verſe, oder noch ſchlechtere Reime ſprechen, und gar nichts thun, das einer dramatiſchen Handlung nur ähnlich ſähe: iſt die deutſche große Oper immer ungeheurer angewachſen, und drückt jetzt mit ihrer Erhabenheit das arme Schauſpiel völlig zu Boden.

Ob es viele große ernſte Opern geben könne? — Man wird mich auf die Unzahl verweiſen, die etwa ſeit einem Jahrhundert geſchrieben und an den verſchiedenen Höfen aufgeführt ſind. Allenthalben aber nur als ein Werk des Luxus, als eine künſtliche Treibhauspflanze: zu Vermählungen, Geburtsfeſten, Thronbeſteigungen und ähnlichen feierlichen Gelegenheiten beſtimmt. In Italien, wo dieſe Produktionen ſchon mehr das Volk intereſſiren, wird dieſe Erfindung doch eben nur auch ſo genommen und genoſſen, wie man eine Einrichtung nicht entbehren mag, an die Eitelkeit und Gewöhnung den Menſchen feſſeln. Das auflodernde Feuer der Italiener über Muſik und Sänger, ihr tobendes Schreien und Lobpreiſen möchte ich wenigſtens für keinen ächten Enthuſiasmus oder Kunſtgenuß ausgeben. Sie hätten ſich ja ſonſt nicht mit demſelben Feuer dem Verwerflichſten zuwenden können, nachdem ſie das Beſſere und Gute gekannt haben.

Auch — und welcher Kenner und Enthuſiaſt wird nicht in dieſes Bekenntniß einſtimmen, wenn er anders aufrichtig

iſt? — welche Seelenermüdung, welche Mattigkeit aller Lebensgeiſter, ja welcher Ueberdruß an der Kunſt wie am Leben befällt uns ſo häufig nach dem Genuß auch der guten großen Opern? — Vielleicht ſoll uns in dieſer Form die Muſik und das Leidenſchaftliche derſelben, die Macht der Töne, die Gewalt der Chöre ſowie der vielſtimmigen künſtlichen Sachen in kleineren Maſſen zugemeſſen werden, um beim Schluß noch jenen Triumph der Tonkunſt zu feiern, in welchen unſere Seele ſo gern in den gelungenen Stellen auffauchzt.

Iſt denn dieſe Opera seria auch wirklich wol eine Gattung? eine beſtimmte Form?

Auch dieſe Frage ſcheint mir, ſo viele Werke der Art wir auch ſchon haben, immer noch aufzuwerfen.

Als die Muſik in der Kirche ſchon längſt ihre edelſte Beſtimmung und Vollendung gefunden hatte, entſtand, faſt zufällig eine Abart der Tragödie in Italien, die anfangs mit weniger, bald mit mehr Muſik ausgeſchmückt und gehoben wurde. Nach einiger Zeit glaubte man die wahre Form der großen Oper entdeckt zu haben: eine Annäherung an die franzöſiſche Tragödie; das beſte dieſer Compoſitionen bleibt immer noch, was Metaſtaſio darin geleiſtet hat, wenn man nicht dem verſchmähten Quinault den Vorzug geben will, der ſich aber in den Singſtücken am vortheilhafteſten zeigt, wo er ſich dem Romantiſchen nähern darf. Seitdem iſt dieſe Form oder Unform als etwas Vollendetes und Unabänderliches ſtehen geblieben, und Dichter, Componiſten und Zuhörer fühlen nur zuweilen, wie unbequem und unbehaglich ihnen das ganze Weſen iſt, und werden durch dieſe unheimliche Empfindung auf kurze Zeit aus der gewohnten Ruhe aufgeſtört.

Gluck, indem er ſich ganz von der herkömmlichen Weiſe

entfernte, erſchuf etwas Neues und Großes, eine edle muſikaliſche Tragödie, die zwiſchen dem Geſange und der Recitation ſchwebt, und die deswegen vielleicht gar nicht an ſo vielen Orten auf die rechte Weiſe darzuſtellen iſt. Seine Werke haben das Geſchrei ſeiner Läſterer und Feinde überlebt, die ſeine Originalität nicht begreifen konnten, und ihn verſpotteten, weil er mit ſo wenigen Mitteln ſo Großes ausrichtete.

Als man die Muſik zum Pathetiſchen der Tragödie gebraucht hatte, machte man, ebenfalls in Italien, den Verſuch, ihr Humor, das Poſſierliche und Lächerliche beizubringen. Dieſe Gattung hat ſich wenigſtens ſehr originell ausgebildet und ſich in mannichfaltigeren Formen bewegt, als jene ernſte Oper, bei der man wol zweifeln darf, ob ſich viele Gegenſtände finden können, die die Vollendung der Werke Gluck's, oder einiger von Sachini und noch anderer weniger Meiſter zulaſſen.

Aus der Opera buffa bildete ſich bei den Franzoſen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und Andere ſo erfreulich erſcheinen, eine beſtimmte Annäherung zum wahren Romantiſchen, und dieſer komiſchen Oper haben wir die unſterblichen Werke unſeres Mozart zu danken, der die Kunſt gleich bis an ihre äußerſten Grenzen geführt, und der Muſik eine Form gegeben hat, in welcher ſie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachſen, ſich neu verwandeln, und unermüdet ſpielen und ringen kann, und neue Modifikationen und Geſtaltungen dieſer wahren romantiſchen Kunſt zu erſchaffen, und eben ſowol ſcherzend als tiefſinnig auszubilden. Hier wenigſtens ahnet und ſchaut meine Phantaſie noch unendliche neue und mannichfaltige Geſtalten, wenn mir im Gegentheil die ernſte Oper erſchöpft und nur als Ausnahme, als Abart, nicht als Gattung erſcheint.

Wenige von den neueren Componiſten, auch den beſten, haben ſo rein und vollſtändig die wahre romantiſche Oper aufgefaßt, als Mozart, ſie ringen meiſt mit einer Unbeſtimmtheit und Unentſchloſſenheit, die ſie immer wieder in die willkürliche Form der Opera seria wirft. Die kalte Pracht dieſer in die bewegliche Vielſeitigkeit und Grazie der romantiſchen herüber zu nehmen, ſcheint immer mehr die Abſicht der neueſten Componiſten zu werden.

Mag aber die Opera seria für Höfe und Liebhaber bleiben was ſie iſt, mag die romantiſche Oper nicht ihre Beſtimmung und reife Ausbildung finden, und der Italiener ſich an ſeiner Opera buffa ergötzen, von denen der Deutſche nur die wenigſten hat ſpielen und ſingen können: ſo bleibt fürs Erſte noch die Frage übrig, warum wir auf unſerem Theater, das ſo wenige ächte Luſt- und Trauerſpiele, ſondern meiſt nur kleine unbedeutende Schwänkchen darſtellt, faſt immer nur von den größten Opern erfreut oder betäubt werden? Die Erfindungen der Sarti, Martini, Gretry und ähnlicher, ſind völlig verſchwunden. Sollten ſich denn die Liebhaber der Muſik in der That ſo verwöhnt haben, daß alle dieſe reizenden Melodien und lieblichen Erfindungen ihnen zu dünn und unbedeutend erſchienen? daß ſie es für einen unerlaubten Rückſchritt hielten, ſich an ihnen zu ergötzen? daß ſie wol gar die Meinung hegten, dieſe leichtere Gattung dürfe nicht wieder vernommen werden, weil man ſich wol von der größeren neuen abwenden, und deren Erhabenheit mißverſtehen und verkennen lernte?

Ich glaube im Gegentheil, eine Art hebt die andere und gibt ihr den Reiz der Neuheit. Abgeſehen von aller Kunſt oder Vortrefflichkeit, iſt es zu bedauern, daß jene Opern oder Operetten von unſerer Bühne verſchwunden

ſind, die man vielleicht die Converſationsmuſik nennen könnte, die eben nur erheitern und den Reiz des Lebens erhöhen wollen. Warum nicht die Muſik ebenfalls, wie es die Poeſie nur zu oft thut, in einer demüthigen Geſtalt auftreten ſollte, und ſich herablaſſen, nur unterhalten zu wollen, iſt wenigſtens nicht zu begreifen. Erfreulich wäre es mir, neben allen jenen vortrefflichen Operetten, auf die ich ſo eben hingedeutet habe, auch jene kleinen Unterhaltungsſtücke, wie das „Milchmädchen" und die „Beiden Jäger" den „Hufſchmied" und ähnliche Scherze nach ſo manchem Jahre wieder zu vernehmen; vorzüglich nach jenen aufſpannenden Tragödien, oder erſchütternden Gemälden, nach welchen das Gemüth auf dieſen leichten Tönen, auf eine ländliche Begebenheit, Bauernintrigue im heitern Dorf, ausruhen und ſich an ihnen erholen kann; auf dieſelbe Weiſe, wie ich jene veralteten charakteriſtiſchen Tänze zurück wünſche, für die ich gern unſere großen Ballette hingeben würde.

Beides iſt vielleicht ſchlimme Ketzerei vor den Augen der Sachverſtändigen.

Wiesbaden, den 14. Juni:

„Der Brief von Cadix", von Kotzebue.

Ein armſeliger, unwahrſcheinlicher Roman in ſchlechten Dialog geſetzt, eine Manier, die ſich ſo oft bei dieſem fruchtbaren Autor findet.

Das Spiel konnte dies Weſen, welches ſo unnatürlich iſt, daß es nicht einmal ſpannt und intereſſirt, nicht heben, denn es war matt und unbedeutend.

Neue und vornehme Redensarten.

Vor Zeiten ſagte man Akteur, Komödiant, wenn man vom Schauſpieler ſprach, dann wurde er auf dieſe Weiſe auch Darſteller oder Künſtler genannt, zuletzt Mime, der unpaſſendſte Ausdruck von allen.

Er agirt gut, ſagte man vor funfzig Jahren, er ſpielt, hieß es dann; nachher wurde es Darſtellung, jetzt ſpricht man nur von Leiſtungen, vielleicht weil Alles über Einen Leiſten geſchlagen iſt. Wird man uns nächſtens den Schauſpieler einen Leiſtenden oder Leiſter tituliren?

Daß ein Stück drei oder fünf Aufzüge hat, iſt natürlich, weil bei uns der Vorhang wirklich fällt und ſich hebt. Man hat dieſe Unterbrechungen von jeher auch Akte genannt, und mit Recht, weil in jedem die Handlung vorrücken ſoll, und eine Nebenhandlung entwickeln, deshalb nannten Puriſten ſie wol auch erſte, zweite Handlung geradezu, oder Abhandlung, wie der alte Ueberſetzer des Holberg. Jetzt haben viele, die meiſten Schriftſteller ſogar, das ganz unpaſſende Abtheilung eingeführt, was man von jedem Tiſch und Schrank gebrauchen kann. Ja, wir haben viele dieſer neuen Schauſpiele in Einer Abtheilung.

„Das Stück iſt in die Scene geſetzt worden," ſtatt, man hat es zur Aufführung gebracht, iſt ebenfalls allgemein gebräuchlich: „Dies Schauſpiel iſt über die Bühne geſchritten", ſtatt: es iſt aufgeführt worden, klingt vornehm.

Es ſcheint, als wenn der treffliche Piſtol ſich der Sache angenommen, und einige ſeiner hohen Redensarten eingeführt hätte, um die Sache feierlicher zu machen.

Braunſchweig, den 19. Juni:

„Das war ich!“ Luſtſpiel.

Dies Stückchen, welches ganz nahe an das Ungeziemliche ſtreift, nach einer Erzählung des alten La Fontaine gearbeitet, hat mir noch niemals ein ſo reines Vergnügen, als an dieſem Abend, gewährt. Es gibt eine Friſche des Zuſammenſpiels, eine Lebendigkeit, die ohne eckig und ſcharf zu werden, doch jenem glatten und runden Spiel völlig unähnlich iſt, was leicht zu abgeſchliffen und unbedeutend werden kann. Man ſieht, daß ein verſtändiger Direktor die guten Talente ſtellt und regiert.

Hierauf:

„Sieben Mädchen in Uniform.“

Auch dieſer Schwank wurde muſterhaft dargeſtellt; beſtimmt, ſcharf und doch leicht und ſchnell; werden Stellen in dergleichen Poſſen lahm gegeben, ſo ſind ſie völlig unerträglich, wie ſie es mir denn auch beim beſten Spiel ſind; das heißt ſolche, wie dieſe, ohne Handlung und Charakter, und in denen die Menge ſich nur daran freut, daß junge Frauenzimmer als Soldaten auftreten und das militairiſche Exercitium machen. Wie dieſe Langeweile unterhalten kann, begreife ich nicht; im franzöſiſchen Original finde ich auch, daß es nur einmal geſchieht, und wahrſcheinlich nur einen Augenblick. Wir Deutſche haben hierin unſer franzöſiſches Vorbild übertroffen, und machen dies zur Hauptſache.

Das franzöſiſche Stück: „Les femmes Soldats“, wurde ſchon im Februar des Jahres 1809 auf dem Theater du Vaudeville in Paris gegeben. Sechszehn volle Jahre hat es alſo doch bedurft, um unſer Publikum für dieſe Erſcheinung

reif werden zu lassen. Von fünf zu fünf Jahren kann man bei unserm Theater immer einen merklichen Abfall spüren. Ob es nicht wieder eben so in Perioden steigen wird? Zu wünschen wäre es, und die höchste Zeit, daß es geschehe, ist es auch, denn sonst können wir wirklich ohne alle Uebertreibung gestehen, daß wir gar kein Theater mehr haben. Der Gewinn, den der finstre Moralist darin sieht, wenn es dahin kommt, möchte aber wol nur ein scheinbarer sein: es ist im Gegentheil, wenn man die Sache unbefangen betrachtet, ein wirkliches Unglück zu nennen, denn der Untergang einer anständigen öffentlichen Unterhaltung muß sich irgendwo empfindlich rächen. Auf Cromwell's Verschließung der Theater folgte die sittenlose Zeit Karl's des Zweiten.

Unter so manchen eingesendeten Schauspielen hat mir seit lange keines eine so reine Freude gewährt, als das Trauerspiel des H. v. Uechteritz in Berlin:

„Alexander und Darius."

Der junge Dichter hat schon verschiedentlich seine Fittige geprüft. Er hat einen „Chrysostomus", einen „Otto den Vierten" und einen „Spartacus" drucken lassen. Jeder Autor muß seine Feder erst ausschreiben, um sich und Anderen vernehmlich zu werden. Es ist sehr begreiflich, daß ein junger Dichter noch nicht die Geheimnisse der dramatischen Form inne hat, daß er das Theater erst muß kennen lernen, daß er Zeit und wiederholte Versuche nöthig hat, um den Platz nur auszumitteln, der ihm aneignet. Die Nebensache, das Gerüst des Drama wird ihm leicht zur Hauptsache, und so ist es dem Verfasser des „Darius" bei seinem ersten Versuche „Chrysostomus" ergangen. Der

Vorbereitungen ſind zu viele, die Erläuterungen, ſowie die gelehrte Kenntniß der Zeit und des Ortes ermüden, und die Begebenheit ſelbſt iſt keine dramatiſche Handlung. Sein „Otto“ und „Spartacus“, ſo groß der letzte Gegenſtand an ſich auch iſt, ſind im Gegentheil mehr als hiſtoriſche Anekdoten behandelt.

Ueber den Titel der neueſten Tragödie erſchrak ich. Denn wahrlich, dieſen Götterjüngling redend und handelnd einzuführen,

Wer neben dieſen Mann ſich wagen darf,
Verdient für ſeine Kühnheit ſchon den Kranz.

Ich fürchtete beſonders Bombaſt, Gaskonaden, denen dieſer Charakter, auch bei einem talentvollen Darſteller, leicht ausgeſetzt iſt.

Dieſes Gedicht aber, ob es gleich noch keinen Meiſter verräth, und in Sprache und Versbau vorzüglich noch Vieles zu wünſchen übrig läßt, berechtigt doch zu der ſchönſten Hoffnung, denn Vieles und ſehr Schwieriges iſt dem jungen Dichter ſchon gelungen, und was das Erfreulichſte iſt, es iſt in Begeiſterung empfangen, und ſchöne, ächte poetiſche Begeiſterung ſpricht daraus wieder, dem Gegenſtande angemeſſen, ohne doch jene hiſtoriſche Weisheit und Mäßigung zu verleugnen, die ſo großen Vorwürfen unentbehrlich ſind.

Die fünf Aufzüge bieten gleichſam fünf, nicht unmittelbar zuſammenhängende Gemälde dar, die nur durch den dichteriſchen Geiſt und eine gewiſſe Allegorie, wenn man es ſo nennen will, zuſammen gehalten werden. Aber alle Theile ſind klar und reihen ſich ungezwungen aneinander. Den Sturz des ungeheuren perſiſchen Reichs perſonificirt der weiche, liebende, ſtolze Darius, dem Tyrannenlaunen nicht fremd ſind, die aber immer wieder durch menſchliche Milde beſiegt werden. Noch inniger, aber träumeriſcher,

überspannt in Liebe und Gefühl, stellt sich diese untergehende Herrlichkeit in Statira, der Gemahlin des Darius dar. Sie schwärmt, sie ist herzenskrank, und kennt nur einen Wunsch und ein einziges Glück, mit dem Geliebten zu leben, wenn auch vergessen, arm und verachtet. Diese Empfindungen contrastiren sehr schön gegen die aufstrebende griechische junge Kraft und Macht, und gegen deren Repräsentanten, Alexander. Der junge Heros ist würdig, obgleich mit seinen Schwächen, dargestellt, die ihn aber poetisch verklären, und uns das Bild des siegestrunkenen Dionysos in die Seele rufen sollen.

Im ersten Akt sehen wir den schwermüthigen Darius, dessen weichere Natur von seiner Umgebung nicht verstanden wird. Unvermuthet sendet ihm Alexander die Gemahlin Statira, welche gefangen war, zurück. Sie wird ohnmächtig vor Freude, und nach dem Erwachen streiten beide einen Kampf zärtlicher Empfindungen und eifersüchtiger Liebe.

Im zweiten Aufzuge sehen wir den heldenkühnen Alexander, der von seinem alten Feldherrn Parmenio nicht begriffen wird. Hephästion selbst gibt das Heer, das bei Arbela von der persischen Uebermacht fast umzingelt ist, verloren. Die persischen Gesandten, die ihm die Länder bis zum Euphrat anbieten, werden dennoch abgewiesen. Alexander sagt seinem Freunde:

Wer Unterdrücker mich der Griechen schilt,
Er irrt! — —
Allein die Zügellosigkeit der kleinen
Freistaaten Griechenlandes, die einander
In nichtigwilden Kriegen niederwerfen,
Zu preisen und — zu dulden war sie nur,
So lang der Griechen auch nicht Einer würdig,
Ganz Hellas zu beherrschen. Daß ich mich
Für solchen Einen halte, nenn' es Stolz!

— — Nicht zur Unterdrückung,
Nein zur Verherrlichung der Griechen hat
Jupiter Ammon mich gezeugt! —

Im dritten Akt spricht Darius über die Verblendung des griechischen Feldherrn, den er auch verloren wähnt, nur trüben bange Ahndungen seine Siegeszuversicht.

Statira ist in der größten Angst, sie ruft:

Weh, wenn du im Getümmel bist und dann
Vor Alexander deine Völker fliehen,
Weh! welch ein Bild! zerbrochen, umgewälzt
Dein goldner Wagen, vorn die edeln Rosse,
Nicht mehr gezügelt, in entsetzter Flucht!
Zerquetscht, im Staube hingeschleift mein Gatte,
Mit blut'ger Hand nach Rettung greifend!

Die Trompeten rufen den König ab; sie betet, daß wenn Darius geschlagen werden sollte, Ormuz ihr in demselben Augenblick den Todesengel senden möge.

Frauen und Mädchen treten in das Zelt, den Siegern Kränze zu winden; Siegesnachricht kommt; die aufgereizte, herzenskranke Statira ist in der Freude eben so ausgelassen als in Gram und Furcht. Sie legt ihren Brautschmuck an, um den Sieger, den Gemahl im festlichsten Putz zu empfangen; ihre Begeisterung fleht zu Ormuz, sie zu entrücken, ihr die Schlacht zu zeigen; ihre gesteigerte Angst, unnennbare Freude und unsäglicher Schmerz versetzen sie in einen Zustand, in welchem sie in einer Vision die Schlacht, den Sieg Alexander's, und den Untergang der Perser erblickt. Dieser Akt ist glänzend von poetischen Schönheiten, und diese kühne Dichtung ist vorzüglich zu loben.

Sie ruft in ihrem Hellsehen:

Wer ist auf dem steigenden Roß
Jener Leuchtende dort,
In seinen Blicken den Sieg!

Es ist Alexander!
Wehe! Die Perser fliehen!
O heiliger Ormuz, wo ist Darius?
Wo ist mein Darius? — — —
Dort, dort
Im entfernteren Thale —
O, ich will ihn nicht sehen!
Fortgerissen von schäumenden Rossen
Auf goldnem Wagen,
Sein weites Gewand nachflatternd im Winde,
Seine Hände krampfhaft
An den Rand des Wagens geklammert,
Zurückstarrend sein versteinerter Blick!
Es ist Darius!
Von seinem Haupte weg die Tiara! — —

Unmittelbar darauf tritt Alexander als Sieger ein, und sie stürzt, als wenn er ihr erflehter Todesengel wäre, todt vor ihm nieder. — Alle diese Gedanken, wenn sie sich auch mehr dem lyrischen oder erzählenden Gedicht aneignen, wirken doch vortrefflich, und sind in ihrer inneren Wahrheit groß und ergreifend.

Im vierten Akt sehen wir den trunkenen Helden in seinem Siegesfest in Persepolis, eine Kühnheit, die ihm mancher zaghafte Vernünftige nicht verzeihen wird, wenn es gleich die Geschichte erlaubt, die Construktion des Drama erfordert, und die edle, gelungene Darstellung es rechtfertigt.

Alexander ruft begeistert:

Bringt mir des Dionysos goldnen Wagen!
Ich will hinein! Wo ist sein Löwenpaar?
Jocht es davor! Laßt die Mänaden tanzen! —

Thais, eine Schauspielerin aus Athen, tanzt die Amazone Hippolyta vor ihm; in der Begeisterung fordert sie eine Fackel, und in Erinnerung, wie die Perser einst unter

Xerxes die griechiſchen Tempel verbrannten, zündet ſie den Reichspalaſt, das Palladium an, an welches alle Orakel die Wohlfahrt und die Exiſtenz des Perſerreiches geknüpft haben. Alexander, trunken, begeiſtert, ſteht ihr in dieſem wilden Unternehmen bei und ſagt:

Wie für die Ewigkeit gegründet ſchienen
Die Perſermacht und dieſe Mauern. Wird,
Was meine Hand gepflanzt, wohl feſter wurzeln?
Oder gab ich mir ſelbſt nur ernſte Lehre,
Als ich die Fackel an den Teppich hielt? — — —

Darius erſcheint im fünften Aufzuge, von neuer Hoffnung belebt, und den Plan faſſend, Alexander noch einmal zu bekämpfen. Er erfährt, daß Statira nicht mehr lebt. Sein Schmerz iſt ſchön ausgedrückt:

Verwaiſter König, nun erſt biſt du König,
Denn keine Seele haſt du, die dich liebt,
Und keine Seele liebſt du mehr. Nun ſtehſt
Du erſt in königlicher Einſamkeit,
Nun bleibt dir nichts auf Erden, als zu — herrſchen!

Daß Perſepolis Schutt und Aſche iſt, erſchüttert ihn eben ſo tief, als der Tod ſeiner Gattin. Er will ſich furchtbar an Griechenland rächen, aber Nabarzanes und Beſſus nehmen ihn gefangen, er wird gefeſſelt, ſo auf einen Wagen gelegt, und fortgeführt. Ein verwundeter Macedonier tritt auf, um ſeinen Durſt an der Quelle zu löſchen, und blutend, im zerriſſenen Gewande, kommt Darius ſterbend zurück. Die ſcheu gewordenen Pferde haben ihn geſchleift und verwundet. Er trinkt von dem kühlen Brunnen aus ſeiner Hand.

O daß du wie ein Bettler trinken mußt,

ſagt der Fremde. Und der König antwortet:

Welch köſtlich edlern Becher gibt es wol
Als eines Königs Hand?
Wie doch mit Unrecht
Ich Alexandern zürnte! Cyrus ſaß
Vormals auf unerſchütterlichem Thron,
Ein mächt'ger König — und weil rings mir Stimmen
Zujauchzten: „Heil dir, Erbe ſeiner Macht!"
Hab' ich in ſtolzen Traum mich wiegen laſſen.
Doch endlich floh der Traum im beſten Träumen,
Wie alle Träume, die mit Glück uns täuſchen —
Der Palaſt von Perſepolis verſchwand —
Und was ich für des Cyrus Thron gehalten,
War nur ein Knäul von Nattern, die empor
Sich ringelten, mir in das Herz zu ſtechen. —

Was weinſt du? Weil ich nun erwacht bin, Lieber?
— — Bedenk, auch Alexander bleibt der Sklave
Des Todes und all' ſeine Siege können
Ihn nicht loskaufen! Zwiſchen Königsgräbern,
Zerbrochnen Säulen, halbverſunknen Mauern,
In ew'ger Stille ſitzt der Tod, und freut
Sich ſeiner Schätze, die gedrängter immer
Sich um ihn häufen! Alexander's Grab
Wird bald der liebſte Schatz des alten Sammlers!

Er ſtirbt, und Alexander tritt mit ſeinen Feldherren ein.

Der König weint —

ſagt Parmenio; und Alexander:

Von deinen Sklaven wurdeſt du verrathen,
Wohl! ſo wird Alexander dich bedienen!

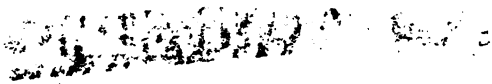
indem er ihn mit ſeinem Mantel bedeckt.

Und iſt der Erde Macht und Herrlichkeit
So nichtig und vergänglich, wie der Rauch,
Der prächtig aufgeſtiegen ſchnell zerfließt, —
Warum denn, Zeus, haſt Alexandern du
In ſolche Welt herab geſandt, wo nichts
Als ein zerbrechlich Spielwerk zu erringen?

Warum mit Götterkräften ihn begabt?
Mag aber Alles, was ich wirk', in Staub
Zerfallen, wie die Leiche des Darius,
Mag mich in Jugendkraft des Todes Pfeil
Versammeln zu des Orkus bleichen Schatten,
Mein Name doch wird bleiben, wie der Name
Achill's, begeisternd, großer Seelen Vorbild,
So ewig, als die Erde! — Wie, so ewig? — —
Bist du denn ewig, Erde? — — —
Und bist du ewig, oder wirst auch du
Dich einst dem Tod vermählen, alte Erde,
Bräutlich geschmückt mit deiner Söhne Ruhm?
— —

Eine glänzende Siegesmusik fällt ein, indem er abgeht und das Heer auffordert, ihm nach Indien zu folgen.

Die Form dieses Gedichtes ist neu, und Sprache wie Composition erinnern, was ebenfalls zu loben ist, weder an Goethe noch an Schiller, oder neuere Autoren. — Die Bahn ist gebrochen, und die Bühne darf auf dieses junge Talent, wie auf ein ächtes, mit Vertrauen blicken. Aber weiter schreiten, sich noch bestimmter entwickeln muß der Dichter, und in Zukunft sich selbst eben so wenig, als Andere, nachahmen.



Das dresdener Hoftheater

im Januar 1827.

Indem ich nach einiger Zeit der Ruhe den Faden wieder aufnehme, um jene Arbeiten über das deutsche Theater fortzusetzen, erinnere ich nur, daß es meine Absicht nicht sein kann, jene nur allzuhäufigen Blätter zu vermehren, die oftmals ebensowol ohne Kenntniß als Unbefangenheit von allen großen und kleinen Bühnen Deutschlands, über wichtige und armselige Dramen, diese oder jene spielende Person lobpreisend oder bitter tadelnd, laut sprechen und schreien, und im verwirrten Chor sich gegenseitig anfeinden, widerlegen und binnen Kurzem vergessen werden. Denn wen, der mit seinem Tage umzugehen weiß, kann dergleichen interessiren? Wer, sei er auch noch so unerfahren, kann aus diesem Wirrwarr etwas Belehrendes heraushören?

Da ich es aber immer noch nicht aufgeben kann, zu glauben, daß der Schauspieler seinen oft traurigen und niederschlagenden Beruf zur wahren Kunst erheben könne und müsse, da ich das Theater, so sehr es gesunken ist, als eine wichtige und dem Volke bedeutsame Anstalt ansehe, so werde ich über dramatische Gedichte wie über Schauspielkunst fortfahren, dasjenige mitzutheilen, was nach meiner Einsicht fördern kann, und in der Hoffnung, daß meine Bemühungen nicht ganz ohne Nutzen sein werden, mir den

Oſtracismus der Menge gefallen laſſen müſſen, wenn ſie ſchreit: er ſoll Unrecht haben, eben weil er vielleicht im Rechte iſt!

Will ein Kritiker, um ſich bei der Menge, und auch bei furchtſamen Schauſpielern, in Autorität zu ſetzen, ſcharf und beſtimmt den ausübenden Künſtler tadeln, ſo liegt, da er die Perſönlichkeit immer mit berühren muß, ein gewiſſer wohlfeiler Witz ſehr nahe, der, nach den Gaben und dem Charakter des Schreibers, bald beißende Satire und Humor ausſprechen, oder auch wol in Grobheit und Ungezogenheit ausarten wird, wenn nicht Bosheit in die Injurie ſelbſt übergeht, die hier ſchwerer wie irgendwo ſich vor Gericht ſicher ausmitteln läßt, weil der Libelliſt ſich faſt immer hinter ſeinem vorgegebenen Kunſteifer wird verſchanzen können, und von dort aus, in ſcheinbarem Recht, rufen: der Schauſpieler ſei weit mehr, als irgend ein anderer Künſtler, eine öffentliche Perſon, und Spott über Geberden, Stimme, Angeſicht, Gang und Tragung des Körpers ſei erlaubt, alles dieſes gemein, lächerlich, abgeſchmackt u. ſ. w. zu nennen, ſei Pflicht eines wahren Kritikers.

Da alſo, wenn einmal über das Talent des Darſtellers geſprochen werden ſoll, der Schauſpieler ganz der Diskretion und dem feinen Gefühl ſeines Kunſt- oder Nachrichters (der ſo oft von leidenſchaftlichem Vorurtheil geſtachelt wird) preisgegeben iſt, ſo muß er ſich früh reſigniren und dieſe trübe Seite ſeines Berufes verſchmerzen lernen, wenn er auch noch ſo innig fühlt, daß aller augenblickliche Beifall oder unbedingtes und übertriebenes Lob dieſe Wunden nicht mit ihrem Balſam heilen können.

Die hieſige Bühne iſt ſeit einiger Zeit mehr wie irgend eine in Deutſchland verunglimpft worden, nachdem ſie früher (was vielleicht noch ſchlimmer war) durch unbedingtes und übertriebenes Lob verherrlicht werden ſollte. Wenn

bitterer Tadel eines Nichtkenners nichts fruchtet, ſondern höchſtens nur verſtockt oder verſchüchtert, ſo iſt jenes Loben unbedingt ſchädlich, macht den Spieler träge, und um ſo empfindlicher für den kleinſten Tadel, um ſo weniger er das Lob hochachten konnte.

Dieſe und jene Bitterkeit, hämiſche Angriffe, Uebertreibungen und Einſeitigkeiten, die den einen Künſtler herabſetzen, um den anderen zu heben, auf irgend eine Weiſe zu beantworten, kann wol meines Amtes nicht ſein. „Aus Zänkereien", ſagt der edle Heinrich Jacobi in ſeinem Briefwechſel, „Katzbalgereien ſich ein Geſchäft, einen Zeitvertreib machen, iſt thöricht und ſchändlich." — Gehe Jeder ſeinen Weg, und mir erlaube man, da es vielleicht von Manchem hier erwartet wird, und mancher Freund des Auslandes mich dazu aufgefordert hat, eine kurze und unparteiiſche Charakteriſtik der hieſigen Schauſpieler mitzutheilen, die ich ſchon vor einiger Zeit von einem unbefangenen Beobachter erhielt *), dem es nicht darauf ankommt, einſeitig zu preiſen, oder hämiſch und unbillig zu ſchelten, weil ihm der Gegenſtand ſelbſt wichtig iſt, und er durch lange Beobachtung die Schwierigkeiten der Kunſt zu ſehr kennt, um nicht gern da billig zu ſein, wo die Vorzüge die Fehler überwiegen. Sollten die Schauſpieler Lob und Tadel dieſes Beobachters auch nicht ertragen können, ſo würde man in der That (was ich niemals annehmen werde) ihren Beruf zur Kunſt bezweifeln können.

Herr Becker iſt erſt ſeit einem Jahre hier einheimiſch, nachdem er früher in Gaſtſpielen großen und verdienten Beifall hier erwarb. Eine ſchöne Stimme, ein anmuthiges

*) Dieſer Beobachter iſt L. Tieck ſelbſt; er hielt dieſe Wendung ſeinem amtlichen Verhältniſſe zu den Künſtlern angemeſſen.

Anm. d. Herausg.

Aeußere, ein ſicheres und feines Betragen auf der Bühne charakteriſiren ihn, ſo daß er Männer der vornehmen Welt (was jetzt ſo ſelten iſt) liebenswürdig und wahr hinſtellt, Witz und Humor ſichtbar macht, und niemals jene Linie verläßt, die auch im Scherz und Spaß gehalten werden muß. Sein Rekau im „Portrait der Mutter", ſein Baron Wiburg in den „Stillen Waſſern", ſein „Leichtſinniger Lügner" und dergleichen muntere Rollen, ſind trefflich; der Rekau um ſo mehr, weil Empfindung, Rührung und Erſchütterung mit derſelben Wahrheit und ohne Affektion vorgetragen werden. Sein Fleiß iſt zu loben, der die Sicherheit des Gedächtniſſes erzeugt, ohne welche wol kein wahres Schauſpiel möglich iſt. Eine Darſtellung, die zu dem Schönſten gehört, was ein Redner liefern kann, iſt die ruhige, ſchildernde Rolle des Don Manuel in Schiller's „Braut von Meſſina." Lobenswerth iſt ſein „Maler Spinarosa", ſowie alle ernſten Rollen, die Gefühl und Innigkeit erfordern. Sein Brutus in Shakſpeare's „Cäſar" hat ſchöne Momente, läßt aber in Anſehung der Würde, der Heldenruhe des Charakters, noch Manches zu wünſchen übrig. Der junge Künſtler iſt jetzt auf dem Punkt (obgleich er ſchon früher manche Rollen der Art mit Beifall geſpielt hat) ſich das Fach der Helden und der älteren Männer anzueignen, und hierbei ſteht ihm noch die neue Schule, die ſich in allen jungen Schauſpielern, auch den beſten, meldet, im Wege. Seine Geberden ſind noch zuweilen zu rund, elegant, grenzen zuweilen an das Tänzermäßige, vorzüglich wenn das taktmäßige Vorſchreiten mit dem zu plötzlichen unmotivirten Aufſchrei der Empfindung, oder des Zornes, zuſammenfällt. Dadurch ward ſein „Don Gutierre" zu ſchwach und geſucht: doch iſt nicht zu zweifeln, daß bei ſeiner Beharrlichkeit und ſeinem wahren Eifer für die Kunſt er alle dieſe Fehler beſeitigen wird, wie

er schon manche Angewöhnung aufgegeben hat. Sein Antlitz ist in älteren Rollen immer noch zu jugendlich. Unbedingt möchte man dagegen (selbst wenn man eigensinnig fordert) seine Darstellung des Alexander im Schauspiel des H. v. Uechtritz loben, und der Dichter darf diesem schönen Talente den Beifall seines Gedichtes auf der hiesigen Bühne zum Theil danken. Wir sahen wahrhaft den begeisterten, jugendlichen Helden uud ohne diesen erst kürzlich angekommenen Schauspieler war es auf keinen Fall zu wagen, dieses poetische Drama dem Publikum vorzuführen. Hier schien im Darsteller das Beste der französischen Schule mit der deutschen Art vereinigt. Es ist zu zweifeln, ob irgendwo auf unseren Bühnen dieser Charakter so trefflich wird dargestellt werden. Was man an diesem jungen Schauspieler (der einer jeden Bühne zur Zierde gereichen würde) am meisten tadeln kann, ist ein zu hastiger Aufschrei in der Empfindung, wodurch der Ton oft undeutlich und selbst unedel wird.

Mad. Bergmann. Erscheint nur selten, läßt es aber, in größeren wie kleineren Rollen, niemals an Fleiß und Aufmerksamkeit fehlen.

Mad. Borkmann. Nebenrollen.

Herr Böhm. Ist seit einiger Zeit vorgeschritten; muß sich nur bemühen, seinen Dialekt und die kalte Monotonie ganz abzulegen. Spielt Nebenrollen.

Herr Burmeister. Einer der fleißigsten und brauchbarsten Schauspieler, unermüdet, nie fehlend (außer wenn Krankheit ihn hindert) und für das deutsche Lustspiel, für die Väter unserer Familiengemälde, mit den besten Gaben ausgestattet. In den „Advokaten" von Iffland, „Verbrechen aus Ehrsucht", „Dienstpflicht" und wie vielen Rollen dieser Art ist fast Alles an ihm zu loben, und ich zweifle, ob ihn Viele in Deutschland in diesen Rollen übertreffen

werden. Biederherzigkeit mit Humor gepaart, (wie im „Paraſiten" von Schiller), gutmüthige Plumpheit, Albernheit in manchen neuen Komödien, anmaßliche Schlauheit (wie kürzlich in: „Er weiß Alles", nach Picard), ſtellt er höchſt ergötzlich hin, und bleibt immer natürlich, indem er nicht leicht übertreibt, oder affektirt. In dieſem Gebiete des bürgerlichen Schauſpiels kann er oft eindringlich, auch rührend, ſelbſt erſchütternd werden. In Rollen der vornehmen Stände täuſcht er uns weniger, weil ſeinen Geberden, ſowie dem Ausdruck ſeiner Stimme eine gewiſſe Feinheit abgeht. Es fehlt ihm nicht an Anſtand, ſelbſt nicht an Würde, aber der Ton und das Spiel der Tragödie ſtehen ihm nicht zu Gebot. Er iſt nie ſchwülſtig, affektirt, ſchreiend, ſondern auch im Trauerſpiel natürlich; aber hier muß eine gewiſſe Natürlichkeit oft wieder unwahr werden, wenn ſie ſich nicht eben ſo viel erheben als ſenken kann. Schon der Dialekt, den man noch hört, ſowie eine gewiſſe Trockenheit der Stimme fallen dieſem übrigens ſehr verdienten Schauſpieler hier hinderlich. Allen iſt nicht Alles möglich, und ihm bleibt in ſeinem, ihm eigenthümlichen Fache, in welchem er feſt und ſicher ſteht, des Ruhmes ſo viel, daß er ihn nicht auf ein gefährliches Spiel zu ſetzen braucht. Wo Herzlichkeit ausreicht, wie in der bewegten Rede des Sklaven in der „Sappho", und bei ähnlichen Gelegenheiten, iſt auch ſein poetiſcher Vortrag zu loben.

Herr Fr. Burmeiſter (Sohn). Ein junger Mann, der in jeder neuen Rolle lernt, und durch ſeinen Fleiß ſchnelle Fortſchritte macht. Naive junge Leute, Dümmlinge, ſelbſt Carikaturrollen und komiſche Alte gelingen ihm. Das Fach der Liebhaber, welches er zuweilen übernehmen muß, läßt ihn am ſchwächſten erſcheinen. Doch war ihm ſelbſt die ſchwierige Rolle des Alkander im „Alexander und Darius"

so gelungen, daß er sie sicher und mit edler Haltung gab. Schade, daß seine Stimme an Heiserkeit leidet. Vielleicht hat er zu früh auf Privattheatern leidenschaftliche Rollen und tobende Alte gespielt. Das ist ein Fehler von vielen jungen Schauspielern, daß sie zu früh die tiefen Töne erzwingen wollen, wodurch dann die hohen belegt und pfeifend werden. Dieser Mangel erzeugt zugleich in der Tiefe eine gewisse dumpfe Unbestimmtheit. Wie beim Sänger muß das Organ erst ganz ausklingen, bevor man neue Töne erschaffen kann. Dieser junge Schauspieler verspricht demungeachtet für die Zukunft ein schönes und mannichfaltiges Talent zu entwickeln. In „Alter und Neuer Zeit" und einigen anderen Stücken verdient er schon jetzt ein volles Anerkennen.

Herr Theob. Burmeister. Anfänger.

Herr Detroit. Ein wahres komisches Talent, nur, wie es scheint, noch nicht ganz entwickelt. Der Schauspieler, der manche komische Maske sehr ergötzlich darstellt, ist vielleicht noch unentschieden, ob er sich für den Charakter, oder die willkürliche Carikatur entscheiden soll. Die Letzte hat seit einigen Jahren in Deutschland vieles Glück gemacht. Dieses Talent hat das Gefährliche, daß es sich gern isolirt, und des Zusammenspiels mit den übrigen nicht bedarf: daher Wurm und ähnliche Mimen gern Stücke wählen, die nicht viel bedeuten und nur durch willkürliche Maske, Dialekt, Seltsamkeit, oft übertriebenen Spaß, ja Fratze, gehoben werden. Im „Hippeldanz", im „Wirrwarr", und einigen anderen Stücken, gab uns der junge Schauspieler Veranlassung, ihm auch Charakterspiel zuzutrauen. Auch jene Carikatur ist selbst im wahren Lustspiel nicht zu verwerfen, wenn sie nur hingestellt wird, wohin sie gehört, und nicht mehr Platz einnimmt, als ihr geziemt.

Herr Carl Devrient. Ist ein junger Schauspieler von

der Natur selbst für die Tragödie bestimmt worden, so ist es ohne Zweifel dieser. Sein natürlicher Sprachton, seine Intonation, erinnern unmittelbar an die schönste Zeit des deutschen Trauerspiels. Auf dieser Basis kann, wenn die Imagination gebildet und der Fleiß nicht gescheut wird, das Edelste ausgeführt und vollendet werden, und die Hoffnung auf ein wahres deutsches Tragödienspiel liegt ganz nahe. Wer möchte leugnen, daß der junge Schauspieler seit seinem Aufenthalte in Dresden sein Talent entfaltet habe? An Beifall, ihn zu ermuntern, hat es gewiß nicht gefehlt, obgleich er im Anfang weit mehr Gegner als Freunde hatte. Doch müßte er ohne Zweifel schon viel weiter sein, hätte er nur selbst eben so viel für sich gethan, als sein freundliches Geschick. Schwerlich wird man noch sonst wo in Deutschland diesen vollen, reinen Ton des bewegten Gemüthes vernehmen, der am schönsten und rührendsten ist, am edelsten und eindringlichsten, wenn der Schauspieler nur wenig dazu thut, um ihn zu erheben und zu verstärken. Wie ist es zu bedauern, daß dieses erfreuliche Talent sich im Lustspiel oder in ruhigen Rollen fast immer vernachlässigt, daß das Gedächtniß versagt, und der leichtnehmende Künstler diese Mängel fast für Genialität zu halten scheint. Und doch ist es das Lustspiel, sind es jene Rollen, die der Leidenschaft und des Interessanten entbehren, in welcher der junge Schauspieler Anstand und Sicherheit gewinnt, um von diesen eroberten Punkten aus nachher das Uebermenschliche oder Gewaltsame ohne Fehl und mit Grazie wirken und erschaffen zu können. Viele Rollen sind daher von diesem jungen Manne zu loben, aber selbst keine tragische führt er so durch, daß sie Haltung hätte. Dieser Mangel der Haltung veranlaßt ihn daher sich zu überspringen, einzelne Stellen zu übertreiben, und die ganze Tonleiter seines

wohllautenden Organes vernehmen zu laſſen, wo die Hälfte oder das Drittheil dieſer Skala wirkſamer und natürlicher ſein würde. Dieſer Mangel an Haltung iſt ein Charakter der ganzen neue Schule, und es wäre unbillig, nicht die Hälfte des Tadels wenigſtens auf unſere Dichter zu wälzen, die vorſätzlich auf lyriſche Weiſe einzelne Stellen, Tiraden und Scenen herausheben, um den Zuſammenhang und die Wahrheit, oder wie ſich die übrigen Spielenden dabei benehmen können, unbekümmert. Schon der verehrte Schiller iſt nicht hievon, beſonders in ſeinen letzten Stücken, frei zu ſprechen. Welcher Schauſpieler ſoll wol im „Tell" Melchthal's lange Rede über die Blindheit und den Verluſt des Lichtes natürlich ſagen? Vielleicht wäre es nur weinend und ſchluchzend möglich, und kaum könnte dies die Unwahrheit entſchuldigen. Wie aber erſt die Rollen des Derindur, des Jaromir in der „Ahnfrau", der Houwald'ſchen Charaktere und faſt aller Neueren? Jemehr ſich der Schauſpieler, in ſo fern man ſich ſchon an ihn gewöhnt, und er dadurch des Beifalls ſicher iſt, iſolirt, herausreißt, um das Folgende und Vorhergehende, ſowie um die Mitſpieler völlig unbeſorgt, um ſo mehr wird er gefallen und hinreißen, da unſer Publikum (das keine, oft nothwendige, längere Tirade in den älteren proſaiſchen Stücken mehr ertragen kann) in dieſe falſche Lyrik ſo verliebt iſt, daß es für dieſe blendenden Monologen gern Dialog und Schauſpiel preisgibt. Es iſt nur zu bedauern, daß ſo ſchöne Talente ſich dieſem Prunke zu ſehr hingeben und darüber das Studium der Natur vernachläſſigen. Glänzend und faſt ohne dieſe gerügten Mängel zeigt ſich der junge Schauſpieler im „Don Carlos", eine Rolle, die er wol am meiſten als ein Ganzes faßt. Sehr vorzüglich iſt ſein Antonius in Shakſpeare's „Cäſar", wenn er nicht, ſelbſt in der trefflich ge-

ſprochenen Rede, etwas zu viel Intrigue andeutete. Sein Mortimer iſt zu loben; aber ſein Fürſt in „Iſidor und Olga", obgleich mit Anſtrengung gegeben, zu gewaltſam. Im „Romeo" iſt die leidenſchaftliche Scene mit dem Mönche trefflich, aber ſein Edgar im „Lear" ſchwach, weil eben hier, in dieſer vielſeitig unendlich ſchwierigen Rolle, die höchſte Aufgabe eines Zuſammenſpiels mit den übrigen (ſo einſam der Verlaſſene auch wieder ſteht) gelöſt werden ſoll. Hier reicht die Heftigkeit nicht aus, ſondern erhabene Größe und Innigkeit muß uns das Wunder erklären. Eine Aufgabe, vielleicht nicht unbedeutender, als den Lear ſelbſt darzuſtellen. Sein Max Piccolomini iſt etwas zu unruhig, und in Luſtſpielen, wenn der Schauſpieler treuherzig ſein will, ertönt zu ſtark der ganz accentloſe berliner Dialekt. Trefflich iſt ſein Spiel in: „Der Unſchuldige muß viel leiden", wenn er auch Wolf's Uhlen nachahmt, ſein Ferdinand in der „Kabale" ſchön und keine ſeiner höchſt dankbaren Rollen in den Tragödien ganz ohne Werth. Aber er ſoll weit mehr werden, weil er es kann. Uebrigens verſtehe man mich nicht auf die Art falſch, daß ich etwa meinte, nachdem ich ſo viele Wünſche für dieſes Talent ausgeſprochen, Deutſchland habe ſehr viele junge Spieler, die unbedingt höher ſtänden. Daß die ganze Kunſt geſunken iſt, daß wir billiger ſein müſſen als vor dreißig Jahren, daß wir unſer Theater immer mehr durch hundert außenliegende Künſte vernichten, iſt das Klagelied, auf welches wir immer wieder zurückkommen müſſen.

Mad. Drewitz ſpielt alte komiſche Mütter, oft mit Laune, immer mit Fleiß. Die Amme im „Romeo" iſt in ihrer Darſtellung zu loben.

Herr Geiling. Unſere Bühne hat ſehr verloren, ſeit Krankheit dieſen Veteran hindert, ſeine trocken komiſchen Alten (in welchen er nicht leicht übertroffen werden wird) zu ſpielen.

Herr Geiling (Sohn). Nebenrollen. Die Aufmerksamkeit und der Fleiß, sowie die Fortschritte sind nicht zu verkennen.

Herr Genee. Erst seit kurzem hier. Durch Sicherheit und schönes Organ ein sehr brauchbarer Schauspieler. Er muß sich mehr entwöhnen, den Ton im Sprechen zu tief zu halten.

Dlle. Gley*). Unser Publikum, das sonst nicht so zuvorkommend und aufmunternd ist, wie das lebhaftere in Wien, hat die ersten Versuche dieses jungen Talentes im vorigen Jahr sehr freundlich begrüßt. Daß sich die junge Schauspielerin dieser ehrenden Aufmunterung nicht unwerth gemacht hat, beweisen die Fortschritte in der Kunst, die auffallend genug sind, um uns in ihr eine wahre Schauspielerin für die Zukunft versprechen zu können. Die naiven Charaktere gibt sie mit einer Herzlichkeit und Wahrheit, die hinreißen. Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Gefühl. So die Margarethe in den „Hageſtolzen", „Das Mädchen von Marienberg", Polyxene in „Kunst und Natur", und mehrere andere. Auch im ernsten Schauspiel und in der Tragödie hat sie glückliche Versuche gemacht. Was ihr noch fehlt, ist Haltung. Noch ist zuweilen Verlegenheit, und in den wichtigsten Momenten, an ihr sichtbar. Aber früh, und mit weniger Vorbedeutungen ist von ihr in kurzer Zeit schon Vieles und Bedeutendes geleistet worden. Ihr Wesen hat eine große Verwandtschaft zu dem der unvergleichlichen Sophie Müller in Wien. Vielleicht daß sie dieser trefflichen Künstlerin in Zukunft nahe kommt. Rechnet man, wie viele Mängel sie schon abgelegt hat, die schwer zu verbessern schienen, so hofft man wol nicht mit Unrecht, daß sie auch die letzten tilgen wird, die ihr erfreuliches Talent hemmen könnten.

*) Später Frau Rettich.

Anna Grund. Hat ſich ſeit einem Jahre in Kinderrollen ausgezeichnet, und erweckt, wenn man darauf fußen dürfte, daß die Fortſchritte in demſelben Maße zunehmen, die Hoffnung, eine merkwürdige Schauſpielerin in ihr zu erziehen. Dieſes ſinnige Kind ſpricht und betont alle Reden mit einer Einſicht und einem Gefühl, die weit über ſein Alter zu ſein ſcheinen. Man hat blos dieſes Kindes wegen einige unbedeutende Stücke wieder erwecken können, die durch ſein Spiel Leben erhalten. Das Publikum iſt der Madame Hartwig vielen Dank ſchuldig, daß ſie ſich die Mühe gibt, dieſem verſtändigen kleinen Weſen die Rollen ſo richtig einzuſtudiren.

Herr Haas. War ſchon vor mehreren Jahren hier, um in Dresden ſich zuerſt zu verſuchen. Seitdem hat er auf anderen Theatern viele und große Rollen geſpielt. Ein empfehlendes Aeußere, ein kräftiges Organ und dreiſtes Spiel zeigen ihn in mancher Rolle erfreulich, nur muß er den falſchen Accent der neueren Schule, eine zu weichliche Ausſprache, wodurch oft ſein Vortrag undeutlich wird, verbeſſern lernen.

Mad. Hartwig. War lange in Leipzig wie in Dresden, worin die Theaterbeſucher einſtimmen, die Zierde der Bühne im Luſt- wie Trauerſpiel. Garrick, John Kemble, und manche weniger berühmte Namen, erſtrebten nicht mehr große und viele Rollen, ſelbſt als ihr Gedächtniß noch ziemlich gut war, und ſie vielleicht noch lange hätten ſpielen können, wenn ſie unbedingt ihrer Luſt gefolgt wären. Sie traten zurück, die Clairon noch früher, weil ſie ihren Ruhm nicht auf das Spiel ſetzen wollten. Gehört denn nicht die Pauſe, und daß der Künſtler weiß, wann er aufhören ſoll, ebenfalls zur Kunſt? Das Gedächtniß verſagt jetzt oft dieſer ausgezeichneten Frau, ſo trefflich ſie auch noch hier und

da eine Rolle gibt; vorzüglich die Biarda in der „Precioſa", deren Darſtellung man wol eine vollendete nennen kann.

Herr Häcker. Nebenrollen.

Herr Heine. Trefflich in einigen komiſchen Darſtellungen dummer Bedienten oder Fats, bei welchen ihm ſein guter Accent im Franzöſiſchen ſehr zu ſtatten kommt. Für die Tragödie, oder ernſtere Rollen eignet ſich ſeine Perſönlichkeit nicht. Seine zu unruhige Beweglichkeit ſtört die Wirkung dieſer Darſtellungen. Herr Heine hat zugleich das Talent des Zeichners, er beſorgt mit eben ſo vielem Fleiß als Geſchmack das Coſtüm des Theaters, das ſich in der Zweckmäßigkeit und Zier wol mit den übrigen Bühnen in Deutſchland, auch den größeren meſſen darf, wenn gleich manche von ihnen auf dieſe Ausſchmückung weit größere Summen, als die hieſige, verwenden.

Herr Julius. Ein wahrer Künſtler, der uns in den feinen Rollen der Weltleute den feinſten Anſtand, ein gewogenes, anmuthiges Betragen und in der „Emilia Galotti" das Muſter eines wohlerzogenen Marinelli aufſtellt. Phyſiognomie und Wuchs ſind noch immer jugendlich, und es iſt zu bedauern, daß er jetzt viele jener Rollen abgegeben hat, die friſche Jugend zu erfordern ſcheinen, denn der „Prinz von Homburg" hat ſeitdem verloren, der Herrn Julius großentheils den Beifall auf hieſiger Bühne verdankte. Gelang auch der Ausdruck der höchſten Leidenſchaft und Verzweiflung nicht ganz, ſo erſchien dieſer wunderbare Jüngling doch ſo ſchwärmeriſch, innig und heroiſch, daß der Zuſchauer die Abſicht des Dichters verſtand und hingeriſſen wurde. Dieſe zurückgehaltene Leidenſchaft des Don Cäſar in „Donna Diana" iſt von Herrn Julius immer ſo meiſterhaft gezeichnet worden, daß jeder ſeiner Nachfolger in dieſer ſchwierigen Rolle uns ſchwerlich ſo befriedigen wird.

Sein Tellheim iſt trefflich, und Vieles im „Romeo" war ſehr zu loben, vorzüglich der Monolog in „Mantua", die Scene mit dem Diener und Apotheker: „Iſt es denn ſo? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!" wird man vielleicht ſo ſchön und erſchütternd nicht wieder ſprechen hören. Denn im Zurückdrängen, Verſchließen der Leidenſchaft, die nur, wie in allen dieſen angedeuteten Darſtellungen, ſich groß-artig und mächtig andeutet, liegt die Kraft und Kunſt dieſes Künſtlers. Darum befriedigten die Scenen der ausſtrömenden Leidenſchaft im „Romeo" auch weniger, denn bei allen ſeinen großen Verdienſten fehlt dem Künſtler doch der eigentliche tragiſche Ton, der die übermenſchlichen Erſcheinungen in unſerer Phantaſie hervorruft. Mancher treffliche Virtuos weiß den Cimarosa und ähnliche Componiſten meiſterhaft vorzutragen, ohne deswegen mit ſeiner Stimme das zu vermögen, was Gluck, oder der alte heilige Kirchengeſang des Paleſtrina verlangt. Wie dieſe Muſik, verlangt die Tragödie (wie „Iphigenia" z. B.) vom Anbeginn einen volleren, innigeren Ton, der uns ſogleich in jene Welt des Dichters entrückt. Steht der „Taſſo" gleich unſeren Sitten näher, ſo will er doch ebenfalls auf jene poetiſche Weiſe lebendig gemacht werden, die nur wenige unſerer jetzigen Schauſpieler in ihrer Gewalt haben. Im Shakſpeare erhebt ſich das Furchtbare, Ueberirdiſche der Erſcheinung immer nur aus dem Ganzen des Gedichtes und erſchüttert uns in einzelnen Stellen, darum kann dem Darſteller, wenn er auch nicht im Ganzen befriedigt, in dieſen berühmten Schauſpielen manches Einzelne gelingen. So iſt der Kent im „Lear", der nicht dieſen höchſten Ton erfordert, jenes Portament der Stimme, von dieſem Darſteller trefflich zu nennen. Die elegante Rolle des Baſſanio, deſſen Leidenſchaft (bis auf ſeinen Schmerz um den Freund)

ſo ganz zierliches Gedicht und zarter Ausdruck iſt, ſchien ganz eigen für dieſen Künſtler geſchrieben, aber hier genügte ſein Spiel nicht, vielleicht, weil er die Sache zu ernſt behandelte. Die Darſtellung der höchſten Leidenſchaft erfordert, außer dem tönenden Organ, auch eine ſchaffende Phantaſie, die das, was nie in der Wirklichkeit erſchaut wird, darſtellen kann: und oft entbehren große Talente (wie Iffland z. B.) dieſe Gabe und Begeiſterung. Man kann und ſoll aber auch vom Künſtler nicht Alles fordern. Genug, daß Herr Julius im Luſtſpiel meiſt trefflich iſt, daß er mit Grazie, Laune und Charakter vorträgt, Militair- und vornehme Perſonen in ihrem wahren Anſtande zeigt, und ſelbſt den Darius und ähnliche Rollen mit lobenswürdiger Anſtrengung gibt, die, wenn ſie auch, wie in Allem, wo die große Leidenſchaft ſpricht, nicht das Höchſte erreicht, doch mehr Veranlaſſung zu loben, als zu tadeln gibt.

Herr Kanow. Hat im proſaiſchen Vortrag ſowie im Vers eine richtige und leichte Intonation, und iſt in mehreren Rollen des Luſtſpiels, bei ſeinem unausgeſetzten Fleiß, ſehr zu loben. Es iſt zu bedauern, daß ſeine wohllautende Stimme, wenn er Leidenſchaft ausdrücken will, in einen geſchliffenen und kreiſchenden Ton fällt, der, ohngeachtet der Anſtrengung, oft undeutlich wird. Er würde gewinnen, wenn er immer ruhig vortrüge, ſowie es in manchen Rollen geſchieht.

Herr Keller. Sänger, der einige komiſche Rollen mit Beifall und Laune ſpielt. Könnte er die geſangartige Manier ſeiner Sprache verbeſſern und lebendiger und mannichfaltiger im Ausdruck werden, ſo würden ſeine Darſtellungen ſehr gewinnen. Doch iſt ſelbſt in wichtigen Rollen, wie der Wirth in „Minna von Barnhelm", Manches zu loben.

Mad. Mayer. Soubretten und kleine Rollen, zuwei-

len mit Laune und Leichtigkeit. Der Ton der Sprache ist zu spitz und hoch, und wird dadurch unbedeutend.

Mad. Müller-Bachmann. Fängt jetzt an, ältere Rollen zu spielen. Fleiß und Anstrengung, welche auch oft gelingen, sind zu loben, nur könnten fast alle Darstellungen leichter und lebendiger sein.

Herr Pauli. Ein Talent von jener Art, zu dessen Besitz sich jede Bühne Glück wünschen muß. Einsicht, Verstand und Darstellungsgabe, mit unermüdlichem Fleiß und nie versagender Willfährigkeit verbunden, dazu ein treffliches Gedächtniß und stets rege Aufmerksamkeit, sind gewiß Gaben und Vorzüge, die selten, auch bei großen Talenten, sowie hier vereinigt sind. Daher hat dieser Schauspieler auch mit Recht Rollen aus sehr verschiedenen Fächern, er ist selbst als Selicour in Schiller's „Parasit", zu welchem sich seine Persönlichkeit nicht zu eignen scheint, mit großem und verdientem Beifall aufgetreten. Viele seiner komischen Charakterrollen sind vortrefflich, und selbst sein Burleigh in „Maria Stuart" ist eine ausgezeichnete, lebendige Darstellung, deren geringen Mängeln ein so glückliches Talent auch noch mit Leichtigkeit abhelfen könnte. Die meisten seiner Rollen im Trauerspiel (z. B. im „Tell"), sowie im Lustspiel sind zu loben. Zugleich hat er das bedenkliche Fach der Intriguanten und Bösewichter, deren oft übertriebene Schilderung er immer mit dem größten Beifall dargestellt hat. Bedenklich sind, selbst für den talentvollen Künstler, diese groben Carikaturen in so manchem neueren Schau- und Trauerspiele, und es läßt sich wol die Frage aufwerfen, ob es nicht eine Pflicht der Kunst sei, diese schlechtgemalten Bilder etwas zu mildern, und eben dadurch zu veredeln, wie es ja doch der Schauspieler auch mit den vielen Gemeinheiten der neuesten Lustspiele versuchen muß. Freilich

ſetzt der Schauſpieler dann den Beifall der Menge auf das Spiel, indeſſen wird dieſe durch Nachgiebigkeit leicht ſo verwöhnt, daß ſie immer grellere Farben verlangt. Herr Pauli bringt aus jenen Rollen zuweilen Blick und Ton in die beſſeren hinüber, und es hindert ihn das häufige Spiel jener Böſewichter vielleicht, den Carlos im „Clavigo" mit der Wahrheit und Männlichkeit zu geben, die dieſem wirklich denkenden Künſtler (ein oft ſehr gemißbrauchtes Lob) außerdem wol zu Gebot ſtänden. Ein zu ſcharfer Accent, eine zu große Deutlichkeit ſtören oft ſeine beſten Darſtellungen (z. B. im „Juſt", in der „Minna von Barnhelm", wo er Manches zu bitter ſpricht), und könnte er nur etwas leichter ſein und in den Ausdruck ſeiner komiſchen Charaktere etwas mehr Gutmüthigkeit legen, ſo ließen viele ſeiner Luſtſpielrollen kaum noch etwas zu wünſchen übrig.

Mad. Pauli. Im Luſtſpiel; in launigen, leichten Rollen, ſowie in den ruhigeren des ernſten Schauſpiels ſehr lobenswerth. Leidenſchaftlicher Ausdruck ſcheint ihr verſagt.

Herr Riſſe. Sänger, ſpielt Nebenrollen.

Herr Roſenfeld hat bis jetzt nur Gelegenheit gehabt, ſich in nicht bedeutenden Rollen zu zeigen.

Mad. Schirmer. Eine Künſtlerin, deren Name bekannt genug und mit Ruhm bekannt iſt. Von Natur mit Grazie und einem wohllautenden Organ begabt, durch Studium und Fleiß ihr Anſtand und Ausdruck immer geiſtreich und gebildet, iſt ihre Lebhaftigkeit und Charakterzeichnung immer liebenswürdig und edel. Eine wahre Künſtlerin für das Luſtſpiel, vorzüglich des feineren, welches auf unſerem deutſchen Theater immer mehr zurückgeſtellt wird. Ihr gelingt der Ausdruck des Muthwillens, des Leichtſinnes, der Feinheit, und Alles, was ſie im Luſtſpiel wagt und verſucht, iſt trefflich. Dieſer runde edle Ton, dieſe Fähigkeit,

ſich in Formen und Ausdruck zu ſchmiegen, kommt der Künſtlerin auch in ernſten Rollen zu ſtatten, die ſie oft mit Feuer und hinreißender Anmuth gibt. So war das Meiſte in ihrer „Julie" des Shakſpeare zu loben, vielleicht noch mehr die Portia im „Venetianiſchen Kaufmann", vorzüglich in den erſten Darſtellungen, eben ſo die Natalie im „Prinzen von Homburg". In früheren Zeiten ſind gewiß auch Emilie Galotti und ähnliche tragiſche Charaktere tief und innig von ihr dargeſtellt worden, obgleich ſie für die Tragödie nicht ſo reich, wie für das Luſtſpiel, von der Natur ausgeſtattet iſt. Denn im Trauerſpiel hat ſie, vielleicht durch falſches Studium verleitet, einen feierlichen, einförmigen Ton, welcher ermüdet, und nur ſelten jene Innigkeit und Herzlichkeit zuläßt, durch welche ſie hinreißen könnte. Die ſchwächſte Darſtellung dieſer Manier iſt wol die Maria Stuart, indem ſie dieſe große Rolle faſt in allen Scenen und Reden in demſelben Tempo ſpricht. Und wie oft muß man die Bemerkung wiederholen, daß die Tragödie in Deutſchland vorzüglich geſunken iſt, und ſich auch wol ſo bald nicht wieder heben wird, da Alles dagegen arbeitet, zu ihr den rechten Weg wieder zu finden. Dieſe gerügte kalte Feierlichkeit verfolgt die Künſtlerin auch zuweilen bis in ihre Rollen des Luſtſpiels, wenn dieſe ernſte oder rührende Scenen haben. Aber bei alledem wiederholen wir die obige Bemerkung, daß eben nicht viele Schauſpielerinnen in Deutſchland ſie im Tragiſchen übertreffen werden, da Mißverſtändniſſe und falſche Manier ſich bei Anderen nur auf andere Weiſe äußern.

Herr Werdy war lange Zeit der Liebling eines gebildeten Publikums in Frankfurt und muß, wie eine ſtrenge Kritik auch vielleicht eine gewiſſe Einförmigkeit rügen dürfte, zu den wenigen wahren Künſtlern gerechnet werden, die Deutſch-

land noch beſitzt und denen dieſer Name mit Recht beigelegt werden darf. Er hat den großen Vortheil, noch verſchiedene große Schauſpieler aus der alten Schule beobachtet zu haben, und dadurch iſt es ihm um ſo viel leichter, der Natur treu zu bleiben und auf die richtige Art zu charakteriſiren. Denn mögen andere Talente in Tagesblättern und Schriften ſo großen Ruhm haben, wie ſie immer wollen, ſo zweifle ich doch, ob jetzt in Deutſchland irgend ein Schauſpieler den Shylock Shakſpeare's ſo meiſterhaft und im Sinne des Dichters darſtellen wird, eine Rolle dieſes würdigen Künſtlers, an welcher auch der ſtrengſte Richter vielleicht nur ein Geringes vermiſſen wird, um ſie vollendet zu finden. Meiſterhaft iſt ſein Kottwitz im „Prinzen von Homburg", eben ſo der Alte in „Herrmann und Dorothea", zu den ſchönſten Darſtellungen gehört ſein Buttler im „Wallenſtein", und der Oberförſter, der alte Ahlden und ähnliche Charaktere ſind vortrefflich zu nennen. Weniger genügend iſt der Mönch im „Romeo", und Alba im „Don Carlos" vielleicht die ſchwächſte Rolle dieſes Virtuoſen.

Mad. Werdy, eine Künſtlerin aus einer guten Schule, und die in allen Rollen, denen ihre Kraft gewachſen iſt, die Meiſterin bekundet. Herzlichkeit, Laune, Naivetät und Alles, was zum komiſchen Spiel älterer Rollen gehört, hat ſie vollkommen in ihrer Gewalt; in anderen iſt ihr Anſtand, die Natürlichkeit und richtige Art aufzufaſſen, ſo ſehr zu loben, daß jüngere Schauſpielerinnen von ihr in allen dieſen Punkten ſehr viel lernen können. Dieſer ſichere Anſtand, dieſe Haltung, in welchen ſie zum Muſter dienen kann, verſchwinden auch immer mehr von unſeren Bühnen.

Herr Wilhelmi. Nebenrollen.

Herr v. Zahlhaas, ein ſehr begabter Schauſpieler, der lange, bevor er anerkannt wurde, mit Parteien und deren

Einfluß hier zu kämpfen hatte. Seine Figur, ſein Geſicht, Gang und Stellung iſt Alles theatraliſch und von großer Wirkung. Im Luſtſpiel iſt ſeine Laune, wie im Epigramm als Hauptmann, höchſt liebenswürdig. Im ernſten Schauſpiel gelingen ihm die Rollen, welche ein ruhiges, gehaltenes Spiel erfordern, am meiſten; in der Leidenſchaft überſchreitet ſeine Geberde, und noch mehr ſein Ton das rechte Maß, denn ſo gut ſeine Sprache iſt, ſo wird ſein Organ alsdann kreiſchend, ſelbſt geringe, und der breite öſterreichiſche Dialekt wird dann hörbar. Darum iſt ſein Wallenſtein, ſo viel man auch Einzelnes loben muß, noch ſehr unter der Forderung des Dichters, dagegen iſt ſein Präſident in Schiller's „Kabale" trefflich, eben ſo ſein Menſchenhaſſer, der Brite in dem kleinen Luſtſpiel, der König im „Don Gutierre", ſowie Philipp im „Carlos". Meiſterhaft iſt ſein älterer Chorführer in der „Braut von Meſſina", und, was Einige tadeln wollen, zeigt von Einſicht, daß er dieſe recitirende in eine ſpielende Rolle verwandelt, denn dadurch erhielt das Unnatürliche dieſer Chöre etwas mehr Wahrheit. Im Luſtſpiel muß er ſich ebenfalls vor dem Uebertriebenen hüten, weil er alsdann auch, wie in Schröder's „Stille Waſſer ꝛc." den Charakter zu niedrig komiſch auffaßt, der dort (eine von Iffland's Meiſterrollen) mit Feinheit will geſpielt ſein. Aber Lebendigkeit, richtiger Ausdruck, Gefühl iſt dieſem talentvollen Schauſpieler nicht abzuſprechen, wie er auch kürzlich in Shakſpeare's „Caſſius" bewieſen hat. Das Herumwerfen mit der Toga war allerdings auch hier, wie bei manchen ſeiner Mitſchauſpieler, viel zu gewaltſam.

So weit der Beobachter. — Ich füge nur noch hinzu, daß, wenn man andere Bühnen geſehen hat, man der hieſigen (obgleich nicht ſo großes Rühmens von ihr, wie von ſo manchen anderen, in öffentlichen Blättern gemacht wird)

vor vielen, ja vor den meiſten in Deutſchland, große Vorzüge zugeſtehen muß, deſſen auch viele Reiſende, welche ein Auge für das Schauſpiel haben, eingeſtändig ſind. Man ſieht hier, vorzüglich in den Luſtſpielen, Familiengemälden und Dramen, mehr ein Ganzes, ein Zuſammenſpiel, als auf den meiſten deutſchen Bühnen, wenn ich das wiener Burgtheater und vielleicht das hamburg'ſche ausnehme. Vom Trauerſpiel läßt ſich nicht das Nämliche behaupten, doch geſchieht, wenn auch einzelne Virtuoſen vielleicht anderswo im Ganzen höher zu ſtellen ſind, auch hier mehr für richtige Anordnung und Zuſammenſpiel als in Wien, oder England, wo ſich, wie in Berlin, Alles vereinzelt hat. Darſtellungen auf der hieſigen Bühne, wie „Alexander und Darius", „Die Braut von Meſſina", „Der Prinz von Homburg", „Der Kaufmann von Venedig", „Romeo und Julie", ſind trefflich, auch der ſtrenge Richter findet weit mehr zu loben, als zu tadeln; ſie geben, ſowie Shakſpeare's „Cäſar", ein glänzendes Bild und machen einen bleibenden Eindruck. Auch „Wallenſtein", „Emilia Galotti", „Clavigo", und Andere, wenn deren Ausführung auch nicht ſo hoch, wie die jener obigen Gedichte geſtellt werden kann, dürfen, beſonders im Verhältniß zu anderen Theatern, immer noch gerühmt werden.

Dies iſt die löbliche Seite des hieſigen Theaters: die tadelnswürdige iſt die, daß es vielleicht auf keinem andern ſo viel Zeit erfordert, ein neueinſtudirtes Stück zur Aufführung zu bringen. Und doch hat der Schauſpieler hier mehr Feiertage als irgendwo, denn außer dem Freitage fallen für die italieniſche Oper noch Mittwoch und Sonnabend im Winter weg, vor Weihnachten und Oſtern wird das Theater jedesmal faſt drei Wochen geſchloſſen, im Sommer wird nur drei- oder viermal geſpielt, und Alles, was den Künſtler

in Berlin und an anderen Orten so sehr zur Thätigkeit aufruft, fällt hier weg. Vielleicht ist aber gerade die größere Ruhe die Ursache dieser Saumseligkeit. Der Schauspieler gewinnt an Gedächtniß und Sicherheit durch häufiges, tägliches Auftreten, und da Kunst (so oft man auch davon spricht) nicht immerdar aufgewendet wird, oder auch nicht gebraucht werden kann, spornt ihn die Unruhe und in der Arbeit lernt er doch für seine besseren Rollen. Hier ist oft eine gewisse Schläfrigkeit nicht zu verkennen. Schlägt man ehemalige Repertoires nach, so sieht man, daß Schröder, Fleck und Reinike häufig in Einem Monate 13, 14—16 Rollen gaben, und in Einer Woche wol „Lear", „Macbeth" und ein großes Lustspiel, indem sie zugleich einen neuen Charakter, wie den „Menschenhasser", zum ersten Male in demselben Monate spielten; dergleichen wird jetzt (wenigstens hier) für völlig unmöglich erklärt. — Herr Burmeister der ältere und Herr Pauli machen eine sehr lobenswerthe Ausnahme, die noch niemals die Aufführung eines Stücks verzögert haben.

Was ein Regisseur leisten kann, um der Direktion zu helfen, geschieht durch Herrn Remy mit unendlichem Fleiß, musterhafter Pünktlichkeit und künstlerischer Einsicht. Ihm hat das Publikum Vieles beim Gelingen der Schauspiele, was durch verständige Aufsicht und Anordnung, Proben u. dgl. geschehen muß, zu danken.

Fragt man nun, warum bei so vielen Mitteln nicht mehr geschieht, warum das Repertoire nicht besser sei, u. s. w. so muß man darauf die Antwort schuldig bleiben. Wer mehr als das Parterre kennt, wird wissen, daß der Hemmungen zu viele sind, die oft genug auch diejenigen mit verursachen, die auf das Schlechtere schelten. Ob das deutsche Schauspiel sich je einmal wieder heben wird, ob

eine Direktion, wie ehemals Engel und Schröder, wieder nach Plan und Kunſtabſicht wird handeln können, ſteht dahin: ſelbſt in Wien, wo doch noch am meiſten für das Beſſere geſchieht, bleibt doch, eben dieſer Hemmungen wegen, ſo viel zu wünſchen übrig.

Jene ſchlechten Kritiken, von denen dieſer Aufſatz anhob, ſind keines der geringſten Uebel, um die wahre Ausbildung eines Publikums und der Schauſpieler zu hindern. Sieht man auf die gedruckten Liebeserklärungen, auf das leere Lobpreiſen und die ekelhaften Schilderungen des Reizes, den die geprieſenen Grazien und Tänzerinnen ausüben, ſo möchten jene bitteren Schmähungen faſt als leidlich erſcheinen. Und ſelbſt als rechtlich und großartig dürften ſie ſich in ihrer Bitterkeit ausnehmen, wenn ſie auf den Uebermüthigen, Trägen, Unheilbaren ihr Gift loslaſſen (was freilich ſelten geſchieht, da meiſt perſönliche Rückſichten ſprechen) und der Schreiber dann allen Gewinn und Verluſt auf ſeinen offenen Namen nimmt. Die ſchlimmſten Libelliſten ſind diejenigen, die anonym, in Correſpondenzen, oder mit fingirten Namen bald jenen loben, um dieſen zu verfolgen, über Dichter und Schauſpieler klatſchen und läſtern, und nach einigen Wochen denſelben zu den Wolken erheben, den ſie kürzlich verfolgt, oder umgekehrt, je nachdem ſich die Gevatterſchaft, oder der Wind des gegenſeitigen Lobes gedreht und das armſelige Bedürfniß des Haſſes und Neides gewechſelt hat. Könnten wol mehrere Halbliteraten, oder Viertels- und Achtelsberühmte Autoren die Auferſtehung ertragen, wenn plötzlich alle die widerſprechenden Aufſätze, die bald Raphael, Michel Angelo, Guido, Domenichino oder Hans und Kunz unterzeichnet ſind, als eben ſo viele Glieder den Eignern dieſer Aufſätze namenkundig zuflögen, und ſie ſo mit ihren Lügen bedeckt in ihrer ärmſten Blöße daſtünden? — Doch es iſt

beſſer, ſo lange es möglich iſt, von dieſem Auswurf unſerer Schreibſeligkeit keine Kunde zu nehmen. Die Forderung aber, daß ein anmaßlicher Kritiker, wenn er einen Schauſpieler läſtert, ſich nenne, iſt von Seiten der Schauſpieler keine unbillige, weil die ganze Perſönlichkeit des ausübenden Künſtlers völlig preisgegeben iſt, und der Libelliſt beim beſſern Publikum nicht einmal, wenn er anonym ſchreibt, ſeinen guten oder ſchlechten Namen daran wagt.

Ueber die neueren franzöſiſchen Stücke auf dem deutſchen Theater.

So verſchieden auch die Anſichten der Bühnendirektionen in Deutſchland ſein mögen, ſo mannichfaltig ſie den Umſtänden nachgeben, und wol oft nachgeben müſſen, ſo ſollten ſich doch alle, denen noch irgend an einem guten Schauſpiele liegt, wenigſtens darüber das Wort geben, von den neueſten kleinen franzöſiſchen theatraliſchen Produkten ſo wenig Notiz als möglich zu nehmen, oder, um nicht in der Wahl doch zu irren, ſie auf einige Jahre gänzlich von der Darſtellung auszuſchließen.

Sieht man die Repertoires durch, ſo trifft man faſt nur auf dieſe Armſeligkeiten, und wie ſehr ſie unſerer ſchon kranken Bühne geſchadet haben, und noch zu ſchaden fortfahren, iſt von Kennern längſt eingeſehen und auch ſchon ausgeſprochen worden.

Als unſere Bühne ſich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelte, war der erſte Schritt ihres Bewußtſeins zum Beſſern, ſich von dem franzöſiſchen Theater frei zu machen, um ein originales, deutſches zu finden. Wie

ſehr Leſſing durch eigene Werke und eben ſo viel, ſelbſt noch mehr, durch Kritik, dahin gewirkt hat, braucht kaum erinnert zu werden, und dennoch waren es damals die Meiſterwerke der franzöſiſchen Bühne, gegen welche der Kampf mit Glück ausgefochten wurde, um die mehr oder minder gelungenen, oder auch ſchlechten Ueberſetzungen derſelben zu verdrängen. Daß die fremde Tragödie bei uns in ſchlechten Ruf kam, daß man das krampfhafte unnatürliche Spiel derſelben verbannte und daß ſich der Beſſeren ein gewiſſer Widerwille gegen die ganze franzöſiſche Literatur auf eine Zeit lang bemächtigte, ſollte er auch ſpäterhin als etwas übertrieben erſchienen ſein, war gewiß dem Deutſchen damals ſehr heilſam, um zur Beſinnung zu kommen; denn es läßt ſich aus der Literaturgeſchichte aller Völker der Beweis führen, daß in Zeiten, wann die franzöſiſche Literatur herrſchte, oder vorzüglich begünſtigt wurde, der Sinn für das Nationalvaterländiſche völlig verſchwand und alle Eigenthümlichkeit, ſowie die eigene Produktion lähmte und unmöglich machte. So war es früher niemals geſchehen, als abwechſelnd die Italiener oder Spanier ihre Poeſie anderen Völkern geliehen. Doch laſſen wir dieſe Betrachtung, die uns hier zu weit führen würde, liegen, ſowie die Bemerkung, daß die wahre Poeſie der Engländer ſeit der früheſten Zeit mit der deutſchen innigſt verwandt iſt, und von dort aus jener angedeutete böſe Einfluß nie ſtattfinden kann.

Man war aber auch damals, zu Leſſing's Zeiten, billig genug, das Kind nicht mit dem Bade auszuſchütten, denn viele Meiſterwerke des franzöſiſchen Luſtſpiels erhielten ſich auf der deutſchen Bühne, und ſo national Schröder war, ſo ſehr er die Engländer vorzog, ſo ſpielte er ſelbſt mit Enthuſiasmus die Rollen des Moliere, Destouches, Mariveaux und Anderer, und verſchmähte ſelbſt nicht Stücke der

Franzoſen nachzuahmen. Daß dieſe größeren Luſtſpiele des Moliere und Destouches von unſerer Bühne verſchwunden ſind, iſt auch kein Vor-, ſondern ein ſehr bedeutender Rückſchritt. Ein feiner Geiſt, Gotter, gab uns einige überſetzte Luſtſpiele, deren Sprache, wie in Sedaine's „Unverſehene Wette", noch zum Muſter dienen kann. Hein (Anton Wall), ein zierlicher Schriftſteller, übertrug einige Kleinigkeiten des Florian, die ſo gut geſchrieben ſind, daß ſie noch bis jetzt gern geſehen werden. Schatz und manche jetzt nicht mehr Genannte (den berühmteren Weiſſe ungerechnet), bemühten ſich, Luſtſpiele, die in Frankreich viele Vorſtellungen und Beifall erlebt hatten, mit Anſtrengung und beſonnener Arbeit uns zierlich zu geben, und nur das, was Dyk in ſeinem komiſchen Theater ſelbſt übertrug, war leblos und kalt, ſo Vieles auch von dieſen trockenen Umarbeitungen damals geſpielt wurde, und auch mit den neueſten Ueberſetzungen wieder ſiegend in die Schranken treten darf. Schiller ſelbſt verſchmähte es nicht, das Luſtſpiel des Picard, welches wol ſein beſtes iſt „Médiocre et Rampant", unter dem Namen „Der Paraſit" auf die Bühne zu bringen, indem er die Reime des Autors in eine bequeme, vortreffliche Proſa auflöſte. Ein ſchwächeres Stück deſſelben Autors „Der Neffe als Onkel" wurde ebenfalls von ihm gut verdeutſcht, und an dieſen Bemühungen könnten die Heere unſerer Ueberſetzer lernen, wie ſie ſchreiben ſollen.

Alle dieſe Stücke wurden übertragen, weil man ſie in ihrer Art für trefflich hielt, und weil die meiſten von ihnen (die Opern und wenige abgerechnet) auf dem großen, franzöſiſchen Nationaltheater mit Beifall und immer wieder gegeben wurden, oder auf jener ſogenannten italieniſchen Bühne, die, wenn ſie auch weniger correkt war, es doch mit der nationalen in Witz und lebendiger Darſtellung aufnehmen konnte.

Wie hat ſich aber ſeitdem die Sache in Paris und Deutſchland geändert! In Deutſchland ſind wir freilich ſchon längſt an Gemeinheiten unſerer Bühne gewöhnt worden. Kotzebue hat kein Bedenken getragen, die Theater aller Nationen (ſo weit nur ſeine Unwiſſenheit reichte) zu plündern und das Geiſtreiche und Edle in ihr Gegentheil zu entſtellen. Es iſt ein unverkennbares Zeichen der Rohheit, wenn dieſer Vielſchreiber ein anerkanntes Luſtſpiel der Engländer in fünf Akten „Die eiferſüchtige Frau" in einen kurzen Plan zuſammendrängt, und die kunſtreiche Rolle, die früher der Ehrgeiz der berühmteſten Schauſpielerinnen in London wie in Deutſchland war, durch grobe Pinſelſtriche zur Farce herabzieht. Rohheit und Mangel an Kunſtſinn iſt es zu nennen, wenn man ſich nicht mehr an einem ausgeführten Gemälde ergötzen kann, ſondern den Effekt, wie eine Quinteſſenz zuſammengedrängt in wenigen Minuten überſtehen und erhaſchen will. Das iſt es aber, daß unſere Zuſchauer an das Grobe gewöhnt ſind und jeder eigenen poetiſchen Anſtrengung ſich entziehen, daß ihre Paſſivität wieder unſere ſogenamten Dichter bildet, und dieſe gegenſeitige Armuth ſich im Kreiſe umjagt.

Auf ähnliche Weiſe geſchieht es jetzt in Frankreich. Nicht aber gerade auf ihrem Nationaltheater, ſondern auf den vielen kleinen Bühnen der Vorſtädte. Dem Beobachter (wie ich ſchon anderswo angedeutet habe) werden alle dieſe Farcen, Melodramen, Thorheiten und Abgeſchmacktheiten lehrreich erſcheinen, in den beſſeren wird er gleichſam das ſich fortbewegende Luſtſpiel anerkennen, was, des Phantaſtiſchen wegen, auf der correkten Bühne keinen Platz finden kann, — aber es wird ihm nicht einfallen können, uns Deutſchen dieſen Wirrwarr aller Vorurtheile, Geſinnungen, Parteiung, Klätſcherei, Narrenpoſſen, oder Henkerſpäße mit

Empfindſamkeit verſetzt, als Theaterſtücke vorzuſetzen. Denn von jenem fortſchreitenden Witz des alten „Théâtre italien" iſt in Paris nur wenige Spur noch übrig. Der Theater ſind mehr, das Publikum iſt frivoler geworden, und um ſo mehr mit Bewußtſein, um ſo weniger alle dieſe flüchtigen Produktionen zur Theaterliteratur gerechnet werden.

In dieſer Verworrenheit, Eile und Uebereilung, nehmen dieſe frivolen Schriftſteller der Franzoſen, die ſich weder für Dichter noch Autoren halten, täglich aber dem überſatten und ſtumpfen Gaumen etwas Neues liefern ſollen, zu allen Mitteln, die die Imagination nur anbietet, ihre Zuflucht. Bald iſt es liberale Oppoſition, ſoviel ſie die Polizei umgehen können, bald grobe Schmeichelei des Hofes, heut eine Wundergeſchichte, morgen eine anſtößige Begebenheit, dann ein Geklätſch der Stadt, eine neue Verordnung, eine Anekdote, Hoffnung und Furcht, Krieg und Frieden, was eben nur ein Intereſſe, ſei es auch nur auf achtundvierzig Stunden, ſei es ſelbſt bei den oberflächlichſten oder gemeinſten Menſchen, erregen kann, wird ergriffen, um daraus ein Theaterſtück mit Geſang oder Tanz, Mord oder Geſpenſtern, oder ſehr eindeutigen Zweideutigkeiten zu arbeiten, um zu leben, Geld einzunehmen, und es morgen, die leichtſinnigen Zuſchauer ſowol wie der Dichter, zu vergeſſen.

Iſt einmal ein ſolches Bedürfniß des Zeitvertreibes da, ſo muß es auch befriedigt werden. Aber der Vornehmere oder Gebildetere in Paris, wenn er in der Vorſtadt ein Melodram mit Mord und Todtſchlag, Böſewichtern und Galeerenſklaven anſieht, bildet ſich nicht ein, im Theater geweſen zu ſein, er zuckt die Schultern und bedauert die Bourgeoisie, für die es geſchrieben iſt, und die natürlich noch weit hinter den feinen Einwohnern der Provinz in Bildung zurückſteht. Mag Potier die Farce noch ſo vor-

trefflich geben und Brunet mit ihm wetteifern, keinem Pariſer wird es einfallen, dieſe witzigen oder groben Späße mit den Stücken auf dem Théâtre français zu vergleichen. Aber wir Deutſche ſind gut genug, um uns Alles in ſchlechten Ueberſetzungen vorſpielen zu laſſen, ohne Potier's und Brunet's zu beſitzen, ohne daß uns die Armuth durch Lokalbeziehungen und durch witzige Anſpielungen gewürzt würde und ohne dieſen matten Produkten in einem beſſern Theater ausweichen zu können. Schlecht nannte ich jene Ueberſetzungen: und wie könnte die Eile, mit der jeder der Verdeutſcher dem Andern voranlaufen will, ſich die Zeit laſſen, gut und mit Bedacht zu übertragen, die Stücke ſelbſt zu ſonden? In mehr wie einer Stadt erwartet man die Poſt, um ſchnell, ſchnell die erſte Scene zu überſetzen, wenn man vielleicht oft die letzte noch nicht kennt. Ich hörte vor einiger Zeit in einem Poſſenſpiele den ſchlechten Spaß, daß Jemand eine Dampfmaſchine erfunden habe, in welche diesſeits die lebenden Kälber hineingetrieben würden, um jenſeits ſogleich als fabricirtes Leder wieder herauszukommen. Der platte Scherz blieb mir nur im Gedächtniß, weil ich ſogleich an dieſe pariſer Dramen und die deutſchen Manufakturiſten denken mußte.

Seit Kotzebue, angeblich für Familien auf dem Lande, ſeinen Theateralmanach anfing, wie unzählige Nachahmungen, Erfindungen, Albernheiten, falſch-, epigrammatiſche Dramchen ſind ſeitdem fabricirt, und wie man ſich jetzt ausdrückt, über die Bühne gegangen. Unzählige dieſer, nebſt den Ueberſetzungen, ſind hinübergegangen, ohne jemals wieder zurückzukehren. Und die wenigen, die ihr Angeſicht noch zuweilen zeigen dürfen, wie „Die Galeerenſklaven", oder „Die Waiſe von Genf", ſind gewiß nicht von der Art, daß man dieſes längere Scheinleben ihrer geſunden Conſtitution zuſchreiben dürfte.

Am wunderlichſten iſt es aber, daß dieſe franzöſiſchen Bühnenſtückchen ſehr oft nicht einmal original ſind. Mir ſind ſchon vier oder fünf vorgekommen, die allein von Shakſpeare's „Taming the Shaew" (der Keiferin) herrühren, eben ſo viele von „Den luſtigen Weibern", aber freilich in einem, höchſtens in zwei Akten, und wahrſcheinlich vom zweiten oder dritten Hörenſagen. Daß von der Großheit, dem ächten Witz des Originals, und der verſtändigen Zeichnung nichts übrig geblieben, verſteht ſich von ſelbſt. Die Engländer ſcheinen aber jenen Tagesdichtern doch unverſtändlicher, als die Deutſchen, und ſo finden wir denn nicht ſelten alte, von uns vergeſſene, Geſchichten und Intriguen, etwas geändert, umgeſetzt, oder auch ziemlich wörtlich nachgeahmt, dort wieder, und da die Aufſicht bei der Eile des Schreibens ſchwer, faſt unmöglich iſt, ſo kommen wir in die Gefahr, ſchlechter gewordene Stücke ſchlecht überſetzt zu ſehen, die wir früher als Originale beſeſſen, und die längſt im Druck erſchienen, auf kürzerem Wege und wohlfeiler für unſere Theater zu erlangen ſind.

Und daß man mich etwa nur nicht der Uebertreibung beſchuldige. Jener lächerliche Fall iſt ſchon da geweſen. Die Theaterfreunde (wenn ſie nicht zu jung ſind) werden wiſſen, daß ſchon 1803 ein junges Talent, Stoll, in Weimar, ein niedliches und witziges Nachſpiel auf die Bühne brachte, welches mehr verſpricht als der Autor nachher geleiſtet hat. Denn dieſes „Scherz und Ernſt", 1804 gedruckt, iſt wol unter jenen kleinen epigrammatiſchen Dramchen eins der witzigſten, wo nicht das vorzüglichſte, wie es denn auch vielleicht das früheſte dieſer Abart war. Auf allen Theatern, großen und kleinen, iſt es gegeben worden, und wird nach Gelegenheit noch jetzt geſpielt, und Wolf und ſeine Gattin haben ſich als Cephiſa und Cleant oftmals meiſterhaft gezeigt.

In dem Almanach dramatiſcher Spiele für 1826 findet ſich ein Luſtſpielchen „Wie du mir, ſo ich dir", nach dem Franzöſiſchen frei bearbeitet, welches nichts anders iſt, als jenes bis zum Abgeſchmackten verhunzte „Scherz und Ernſt" von Stoll. Die freie Bearbeitung ſcheint wol hauptſächlich darin zu beſtehen, daß man die Reime in völlig ungereimte, ſchlecht klingende Verſe aufgelöſt hat. Wie viel oder wie wenig Stoll ſelbſt ſchon Original oder nur Copiſt iſt, wage ich nicht zu beurtheilen, da er auf der letzten Seite ſeines Büchleins ſagt, daß er ſeinen Verſuch einem Luſtſpiel „Défiance et Malice" von einem gewiſſen Dieulafoy frei nachgebildet habe. Das Nachſpiel kam alſo aus Frankreich zum erſten Mal, ging dahin wieder zurück (denn der neuere franzöſiſche Autor iſt gewiß nicht jener oben genannte, ſonſt könnte Stoll ſeine Arbeit keine freie Nachbildung nennen) und ein Stümper nimmt die wahrſcheinlich ſchlechte Nachahmung, um ganz etwas Elendes, als freie Ueberſetzung zu liefern. Läßt mich der Zufall ſo etwas finden, der ich in dieſem Zweige der Literatur nur wenig bekannt bin, wie viele komiſche Entdeckungen muß der wahre Kenner in dieſem Gefilde machen, dem mehr Zeit zu dergleichen Forſchungen gegönnt iſt.

Oft kreuzen ſich die Ueberſetzer, oder arbeiten von neuem, indem ſie den Vorgänger nicht kennen. So ſteht ſchon in Caſtelli's dramatiſchem Sträußchen für 1825 ein „Großpapa" nach Scribe, den ich kürzlich als neueſte Neuigkeit in einem Manuſkript von einem andern Ueberſetzer geleſen habe. Noch abenteuerlicher erſchien es mir, daß ich vor einiger Zeit jenes oben von Gotter gelobte verdeutſchte Luſtſpiel „Die unverſehene Wette", ohne angegebene Quelle, als Original, in ſpaniſchen Trochäen wiederfand, ſowie derſelbe Arbeiter es der Mühe werth gefunden hatte, ein Schau-

ſpiel, „Ella", von dem bekannten Chatterton, nachzuahmen. Dieſer begabte junge Engländer fingirte, wie bekannt, Poeſien aus dem 14. Jahrhunderte, die ein Rowley geſchrieben haben ſollte. In dieſer Maske dichtete er vorſätzlich ein kindiſches Trauerſpiel, mit allen Mängeln des Plans, die man in jenem Jahrhundert, wenn es Schauſpiele hätte haben können, vorausſetzen muß; und dieſe abſichtlich fehlerhafte Compoſition ahmte glücklich der Deutſche nach und bot ſie dem Theater an. Ein Anderer ſendete ein Militairgemälde vergangener Tage. Das Werk war nichts anders als „Die Werbeofficiere" Stephanie des jüngeren, die dieſer, frei dem Farquhar nachgeahmt, um 1765 drucken ließ. Der Titel ſollte wol das Plagiat entſchuldigen, wenn es entdeckt würde.

Um zu den franzöſiſchen Nachſpielen zurückzukehren, ſo muß man beklagen, daß Autoren, wie Caſtelli und Th. Hell, die doch ſchon Beſſeres geleiſtet, mit dieſen Uebertragungen ihre Zeit verderben, und die flüchtigen Arbeiten nachher noch mit ihren Namen drucken laſſen. Herr v. Kurländer mag vielleicht langſamer arbeiten und ſcheint feiner auszuwählen. Doch wer kann dergleichen wirklich behaupten, und dieſe Dinge muſtern, die, da ſie auf keinen Fall auch nur zum kleinſten Nebenzweige unſerer Literatur oder des deutſchen Theaters gehören, keine Aufmerkſamkeit deſſen, der ſeine Zeit irgend braucht, verdienen?

Die Direktionen haben ſich mit dem Geſumme dieſer Tagesfliegen ſehr geſchadet. Man muß nicht glauben, daß das Einſtudiren eines Stücks von Einem Akt nur den fünften Theil der Zeit und Mühe eines fünfaktigen koſte. Die Hälfte muß man, oft mehr rechnen. Die Schauſpieler verlieren durch dieſe gehaltloſen Späße ihre Sicherheit immer mehr, und das Publikum, wenn es nicht er-

müdet, entwöhnt ſich völlig, einem größeren kunſtreicheren Werke mit der nöthigen Aufmerkſamkeit zu folgen.

Klagen unſere Autoren mit Recht, daß ihre Theaterwerke ihnen zu geringe von den Bühnen honorirt werden, ſo zeigt ſich auch hier ein ſchadendes Mißverhältniß, das das Beſtreben wahrer Talente abſchrecken muß. Iſt für ein Trauerſpiel ein Honorar von 30 Dukaten ſchon ein ſehr anſehnliches, wie ſelbſt die größten Bühnen annehmen, ſo ſind jene Uebertragungen (die doch Jedermann machen kann) der Nachſpiele, mit ſechs Dukaten bis zehn viel zu anſehnlich honorirt. Das Originalwerk wird auch vielleicht nur auf zwei oder drei Bühnen gegeben, da jene undeutſchen Kleinigkeiten wol auf zehn oder zwölf rechnen können, eben weil ſie weniger Kräfte erfordern, und manche Bühnen das Kleinere zuweilen aufnehmen müſſen, um doch wieder etwas Neues zu liefern. Da nun viele Schauſpieler ſelbſt, oder Autoren, die mit Bühnen in weiterer oder enger Verbindung ſtehen, dieſe Verdeutſcher machen, ſo könnte es, wenn die Direktionen nicht ſtrenge wären, bald dahin kommen, daß jeder dieſer Arbeiter dem Andern hülfe, um wieder von ihm geholfen zu werden, ja ſie könnten eine förmliche Aſſekuranz errichten, und das wenige Gute, was noch auf unſeren deutſchen Theatern ſich findet, müßte völlig zu Grunde gehen.

Gibt Wien jährlich gewiß 350 und Berlin vielleicht 300 deutſche Vorſtellungen, Dresden aber höchſtens 150 Schauſpiele, ſo muß die letzte Bühne ohne Zweifel, wenn ſie das Gute will, in dieſer Hinſicht die ſtrengſte in Deutſchland ſein.

Fragt man nun aber auf der andern Seite, was soll eigentlich geschehen, wenn diese dürftigen, schlecht geschriebenen Späße völlig verschwinden, so kommt freilich der strenge Richter, der thöricht genug ist, das Bessere zu wollen, wie heut zu Tage immer, in die größte Verlegenheit. Es ist unnatürlich und unmöglich, sich nur mit dem Alten zu begnügen. Nur wenige Kunstwerke stehen so hoch, um nicht von den Zufälligkeiten und von dem vorüberschwebenden Kleingeist ihres Jahrzehends so gefärbt zu sein, daß die Kenntniß oder das Theilnehmen dieser verschwundenen Zeit ihnen nicht die Würze, das Salz, oder gewissermaßen das Verständniß gäbe. Wie schnell die Gewänder, die in manchen Fabriken gefärbt sind, erbleichen, sehen wir an unserm Iffland und Kotzebue, deren zu leichte Waare jetzt so leblos erscheint, daß nur das Wenigste von ihnen einen Reiz ausübt, und die früheren Bewunderer, die das Verhöhnen jener Manufakturen nicht begreifen konnten, selber ihren Augen mißtrauen und ihre ehemalige Begeisterung für Jugendthorheit erklären.

Wenn nur wenige Stücke von Iffland, die auch eine strengere Kritik in mancher Rücksicht billigen kann, und späterhin von Kotzebue eine noch kleinere Anzahl, die dieses und jenes Verdienst haben, auf dem Theater und für das Publikum stehen bleiben werden, so ist freilich der Einwand nicht ungegründet, daß auch die besten dieser Stücke deswegen nicht mehr so gefallen, wie ehemals, weil die Schauspieler sie nicht mehr spielen können, und daß auch manche

der ſchwächeren noch Beifall haben würden, wenn nicht jene frühere Kunſt der Darſtellung untergegangen wäre. Wenn man dies ſchon zugeben muß, wie ſieht es aber alsdann mit der Möglichkeit aus, die guten engliſchen und franzöſiſchen älteren Luſtſpiele, ſowie frühere Originalwerke zu geben? Denn Viele behaupteten ſchon vor Jahren, Kotzebue und Iffland zerſtörten dadurch alle Bühnenkunſt, weil jeder Menſch ohne Studium und Talent ihre Stücke mit Beifall darſtellen könne, weil die Weichlichkeit des Tages, die höchſte Alltäglichkeit des Lebens, ſüßliche Empfindung, falſche Moral, Liederlichkeit und geſuchte Situationen die verwöhnten Zuſchauer ſo beſtächen, daß ſie, zufrieden mit dem Flachen, Charakter, Kunſt und ächte Täuſchung nicht mehr verlangten. Nach dieſer Zunahme an Verſchlechterung iſt es gewiß um ſo löblicher und den Schauſpielern um ſo ehrenvoller, wenn allenthalben in der Armuth des Tages die Direktionen nach veralteten Schauſpielen greifen, und dieſe nur irgend Glück machen: denn es iſt der Anfang einer beſſern Zeit, wenn unſere Darſteller und Künſtler wieder ſpielen und unſere Zuhörer wieder hören und ſehen lernen, und ſich des bloßen Schauens nach und nach etwas mehr entwöhnen.

Wie ſieht es mit den neueren Originalwerken aus? Es hatte einmal den Anſchein, als wenn Clauren ſich fürs Erſte der Bühne mit ſeinem Luſtſpiel bemächtigen würde. Aber obgleich die ausgeſprochene Verachtung dieſer Gemeinheiten anfangs auffiel, ſo iſt es doch in den wenigen Jahren ſchon dahin gekommen, daß ſich die Bühnen dieſer Stücke ſchämen und der Zuſchauer die unzuſammenhängende Farce langweilig findet. Es iſt der Ton des Tages und der ſchwächſte Kritiker ſtimmt ihn an, auf jene Ritterſtücke, die vor mehr als dreißig Jahren das Publikum entzückten, mit Verachtung hinabzuſehen und von der Rohheit, Wildheit

und Plattheit dieſer Produkte zu ſprechen. Aber iſt denn die neuere Sekte oder Schule, welche Tragödien liefert, etwa beſſer? Ich will jene vergeſſenen oder vernachläſſigten Stücke weder loben noch rechtfertigen, aber eine vergleichende, unbefangene Kritik wird ihnen wenigſtens den Vorzug vor den neueren Modewaaren geben müſſen. Im „Wittelsbach", „Agnes Bernauer", dem „Thorringer" war ein Streben nach Charakter, dramatiſcher Kraft und großer Leidenſchaft nicht zu verkennen. Konnte man gegen die Geſinnung, den Patriotismus und das Uebertriebene und Unnatürliche mit Recht eifern, war dies Alles ſchon über das Maß und die Schönheitslinie hinaus, die uns der „Götz" gewieſen hatte, ſo ſtehen dieſe Erzeugungen einer verirrten Kraft doch immer noch als Adel und Natur den ganz verwirrten Geſpenſtbildungen eines Müllner, Houwald und Raupach gegenüber. Wie hat man nicht auf die „Räuber" geſcholten? Sie ſind ſogar von vielen Theatern verbannt, und ſelbſt die Verehrer des edeln Dichters glauben die Jugend und den Titanenübermuth nur entſchuldigen zu können und geſtehen die Unmoral, das Unmenſchliche und Gräßliche dieſes Werkes ein, das mit Recht die Zeitgenoſſen in ein erſchreckendes Erſtaunen ſetzte und vielleicht ſpäterhin vom eigenen Dichter verkannt wurde. Bedarf es aber wirklich einer tief gehenden Kritik, um einzuſehen, daß das Grauſamſte in dieſem Gedicht, das Wildeſte und völlig Ueberſpannte nicht dennoch Milde, Humanität, Wahrheit und Natur ſei, gegen eine „Schuld", „Ahnfrau", „Albaneſerin", „Iſidor und Olga" gehalten und gemeſſen? Wir ſtehen in dieſen Produktionen, die ſich faſt eines allgemeinen Beifalls erfreut haben, auf einem ſo ſonderbaren Punkt roher Barbarei, daß ſich in früheren Zeiten kaum etwas Aehnliches, ſelbſt in Paris, während der Revolution, auf dem Theater wenigſtens nicht, gemeldet hat. Und um

so schlimmer, weil es mit einer falschen Sentimentalität, weichlichen Empfindsamkeit und idealischen Liebe (wie diese Dichter meinen) verbunden ist. Es gemahnt den Unbefangenen, als wollte man, um den Freund oder die Geliebte näher kennen zu lernen, sie anatomiren, oder als gäbe sich das Skalpiren nur für ein etwas gründlicheres Herumtasten nach den Gall'schen Schädelorganen aus. So völlig ist aus jenen bezeichneten Gedichten die unerläßliche poetische Scham und Scheu entwichen, die den Menschen zum Menschen macht und das Gute und Edle in ihm bindet. Wird diese Scheu in uns vernichtet, wird von einem rohen Gelüst, um den Rohen zu erschüttern, jene Grenze überschritten, so wird aus der Poesie, Kunst und Tragödie ihr widerwärtiges Gegentheil, und entweder stellt sich das rein Abgeschmackte dar oder das Abscheuliche selbst tritt uns entgegen. Meist ist beides verbunden und Witz und Lachen können den gesunden Sinnen diese Erscheinungen nur erträglich machen. Möchte man nicht fast glauben, diese Spektakel seien für ein Nationaltheater der Caraiben, oder von Leibeigenen selbst im wildesten Haß gegen ihre Herren gedichtet worden? Das moralische Gefühl so Mancher, die von den scheinbar Begeisterten von oben herab verspottet wurden und werden, hatte denn doch in Hinsicht dieser Gedichte aus bloßem Instinkt das Rechte getroffen, und es wird jene angekündigte Kritik über diese neuere dramatische Schule der Deutschen diese Anklage zu begründen und den Beweis zu führen suchen, daß diese Dramen so wenig an die alte Kunst des Sophokles oder Euripides grenzen, oder nur irgend etwas von dem erfüllen, was Aristoteles fordert, daß sie vielmehr das völlig Entgegengesetzte jener großen Aufgaben darstellen, und freilich in dieser Hinsicht für die Kritik wieder sehr lehrreich sein können.

Haben alle dieſe neueren Beſtrebungen in ſo hohem Grade die Schönheit verletzt und jene allerletzte Grenze überſchritten, die auch dem verwegenſten Streben unverletzbar ſein muß, ſo wird jene moraliſche Aengſtlichkeit, die ſich ſchon von den „Räubern" abwendete, hier mit noch größerem Rechte ihre Anſprüche dürfen geltend machen. Das Theater kann wenigſtens nicht darauf rechnen, ſich auf dieſem Wege wieder herzuſtellen. Und noch viel weniger durch die Unzahl der Tagesblätter, von denen die Mehrzahl verſchmachten müßte, wenn ſie nicht vom Theater ſchwatzen, urtheilen und Anekdoten erzählen könnten. Soll hier der Zuſchauer, ſoll der Spieler etwas lernen, oder nur den Verſuch machen? Die Menge wenigſtens, die Schwätzer an öffentlichen Orten, die Arbeiter an dieſen Blättern ſelbſt ſchöpfen hier freilich ihre Weisheit und Kenntniß. In dieſem Chaos der Unwiſſenheit iſt es dahin gekommen, daß die alltäglichſten und weltbekannten Dinge dieſen Kritikern und Lehrern Staunen erregen. Seit Manche, die ſich früher von dieſen Blättern ganz zurückzogen, hie und da ein verſtändiges Wort in ihnen haben vernehmen laſſen, verwundern ſich hundert Correſpondenten und Bewunderer, daß Goethe ein größerer Dichter als Schiller ſein ſoll: Viele halten noch immer ganz treuherzig die „Braut von Meſſina", dieſes kalte Prachtſtück der Redekunſt mit ſeinen unmöglichen Chören für das Muſterbild der Tragödie: ein Anderer ſetzt in langen Reden die tiefſinnigen Motive eines franzöſiſchen Vaudeville auseinander. Jener weiß ſich nichts Erfreulicheres, als ein armſeliges Melodrama: ein Anderer widerlegt und ſchilt einen ähnlichen Kritiker, und beide wiſſen nicht, wovon ſie ſprechen. Man könnte dieſen Gelehrten mit Sicherheit die Leſſing'ſche Dramaturgie abſchreiben, und ſie würden faſt alle über die ungeheueren Paradoxen, über die abenteuerlichen und übertriebenen Behauptungen ſchelten und ſatiriſiren, und vor Ge-

danken erſchrecken, mit denen ſich unſere Großväter ſchon vertraut gemacht hatten. Dieſer Gattung von Leſern und Kritikern würde es aber ſelbſt mit Stellen aus dem „Engliſchen Zuſchauer" oder Steele's „Schwätzer" nicht beſſer ergehen, denn die meiſten haben von dieſem Autor oder Addiſon ſelbſt nicht einmal je reden hören.

Wenn der wahre Schauſpieler ſich um alle dieſe Dinge nicht kümmert, ſo thut er Recht, im Fall er nämlich die wenigen Schriften, aus denen er wirklich lernen kann, lieſt und ſtudirt. Aber die meiſten Spieler tragen redlich dazu bei, die Verwirrung des Haufens zu vermehren. Mit ihren unzulänglichen Einſichten mengen ſie ſich mehr als je unter das Publikum und lehren und richten, wenn die noch Schlimmeren verhetzen und intriguiren. Die Zurückgezogenheit, die ehemals dieſem Stande ſo nützlich war, iſt zu ſeinem und des Publikums Nachtheil nur zu ſehr verſchwunden, denn dieſes hat dadurch alle Unbefangenheit verloren und iſt faſt immer Partei.

In wiefern eine Direktion, wie die eines Engel oder Schröder, jetzt das erneuerte Theater wieder beſſern, oder im Publikum ein Intereſſe für Kunſt und Poeſie von neuem erregen könnte, iſt eine Frage, die ſich ſchwer beantworten läßt. Denn wenn eine Anſtalt nur verliert oder geſunken iſt, noch aber auf ihrer Baſis ruht, ſo iſt es der vernünftigen Einſicht möglich, das Gute wieder herzuſtellen. Iſt aber die völlige Zerſtörung aller Grundlagen eingetreten, ſo möchte es kaum anders möglich ſein, die Anarchie aufzuheben, als indem man ganz von vorn wieder anfängt. Als ſich unſer Theater von den Ueberſetzungen in ſchlechten Alexandrinern jener Werke, die uns nicht aneignen, frei machte, ward es, durch Leſſing's Aufmunterung und die Arbeiten mancher guten und trefflichen Schriftſteller, ein deutſches Theater. Entſtand auch

nicht jenes Nationaltheater, das man allenthalben erwartete, und an manchen Orten mit vielem Prunk verkündete, so sprach sich doch in Lessing, Gotter, Klinger, Goethe, Lenz, Wetzel, Schröder und in so vielen schwächeren ein deutscher Geist und Sinn aus; auch in den Ausartungen, im Abwege, auf welche hie und da ein Talent, seiner Kraft zu viel vertrauend, gerieth. Früh wurde die Lehre von Natur und Natürlichkeit, von jener Wahrheit, die Lessing eingeschärft hatte, mißverstanden, oft, wie in Lenz und den früheren Arbeiten Klinger's, mit bewußtvollem Gegensatz der Künstlichkeit und Unnatur, bis zum Eigensinn durchgearbeitet. Entfernte man sich vorsätzlich von der Kunst, so offenbarte sich doch geistreiche und große Manier, und zwar auf eine Weise, die ächt deutsch und nur in Deutschland möglich war. Selbst Jünger und jene schwächere Schule, die wieder zum französischen Lustspiel ihre Zuflucht nahm, schmiegte sich diesem Streben an und Schiller's gigantischer Auftritt war nur im Sinn seiner Zeitgenossen und ihres Geistes. Das Beste wie das Schlechteste in Iffland ist deutsche Art und Weise, und selbst der vielseitige Kotzebue, so ungereimt er auch so Vieles versuchte und nachahmte, hat doch nicht jenes Gebiet, welches wir, sei es noch so thöricht, als vaterländisch anerkennen müssen, verlassen. Wie sehr jene jetzt verrufenen Ritterschauspiele einen früheren deutschen Geist abzuspiegeln suchten, ist bekannt, und eben so, wie sehr die Thorheit der Zeit des Autors und sein Mißverständniß der Geschichte und Poesie in die meisten dieser Produkte übergegangen ist. Aber alle diese mannichfaltigen Bestrebungen hielten, so zu sagen, eine und dieselbe Strömung, und sie gaben den großen Schauspielern jener Periode Veranlassung, ihre Kunst auf ächt deutsche Weise, im Gegensatz der französischen Manier, auszubilden.

Es ist nicht zu leugnen, daß die übrige Literatur, Roman, Gedicht, Erzählung sich diesem Bestreben anschloß, und daß in allen Produkten, auch den am meisten ausgearteten, auch in den schwächsten, das Streben nach Natur und Wahrheit sichtbar war, und sich in jedem Werke der Geist offenbarte, den wir als deutsch anerkennen müssen. Wie verschiedenartig, bunt und ungleich sich die Literatur gestaltete, wie sinnreich auch 1800 A. W. Schlegel in seiner Triumphpforte des Kotzebue über die Weitschichtigkeit des deutschen Theaters scherzen konnte, so war dennoch, wenn wir uns auch bald in Sibirien, bald in Afrika, heut unter geharnischten rebellischen Rittern, morgen in einer winselnden armen Tagelöhnerfamilie befanden, eine gewisse Einheit nicht zu verkennen, vorzüglich wenn wir die damaligen beliebten Werke an die Erscheinungen unserer Tage halten.

Um dieselbe Zeit versuchte es Schiller, den erregten Geist jener Tage, der sich in der Poesie verkündigte und recht eigentlich Vorzeit und ihre Gesinnung, befruchtet von einer näheren Kenntniß spanischer und italienischer Dichtung, auf eine neue Weise verherrlichen wollte, zu benutzen, diesen Trieb gleichsam zu erklären und auf dem Theater populair zu machen. Er nannte deshalb auch seine Johanna oder „Jungfrau von Orleans" ein romantisches Trauerspiel, wol um recht bestimmt dem „Wallenstein" und der „Maria Stuart" gegenüber zu stellen. Hatte Schiller im „Carlos" seinem Hange zu Reflexionen und Sentenzen freudig nachgegeben, so hatten sich im „Wallenstein", sowie in „Maria Stuart" bereits lyrische schöne Stellen gemeldet, die sich, strenge genommen, schon völlig vom Drama lossagten, um auf eigene Hand den Beifall zu erstreben, der ihnen auch reichlich ward. Diesem poetischen Gelüst ward noch viel

mehr in der „Johanna" gehuldigt, und dieſes treffliche Werk war trotz ſeiner vielen und großen Schönheiten ein Muſterbeiſpiel von mannichfaltigem Mißverſtändniß und des Zerſtörens eines wahren Schauſpiels, von vielen Zeitgenoſſen aber lobpreiſend als die höchſte Krone aller dramatiſchen und tragiſchen Vollkommenheit begrüßt. Was hier im ſogenannten romantiſchen Sinne geſchah, ward nachher in der „Braut von Meſſina" mit kaltem Prunk, der uns die antike Tragödie geben ſollte, noch luxuriöſer ausgeführt.

In dem letzten herrlichen Werke dieſes edeln Geiſtes ſpricht wieder völlig ein ächter deutſcher Geiſt, ein großer und reiner Sinn für Freiheit, Recht und Sitte. Dieſe Geſinnung hat die Herzen der Deutſchen gewonnen und ihren Enthuſiasmus für den Dichter aufs neue entzündet. Wenn aber manche, ſelbſt bedeutende Kritiker, dieſes Werk für das beſte, für die Krone Schiller's haben erklären wollen, ſo kann ich ſo wenig mit dieſem Urtheil übereinſtimmen, daß ich vielmehr das Schauſpiel im Schauſpiele vermiſſe, und daß, wie ich glaube, die ganze Virtuoſität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus dieſen einzelnen Scenen und Bildern, aus dieſen Reden und Schilderungen, faſt unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meiſt undramatiſch ſind, ſcheinbar ein Ganzes zu machen. „Wallenſtein" und „Maria Stuart" ſind Kunſtwerke in einem viel höheren Sinn und das Fragmentartige des „Tell" beweiſt ſich ſchon darin, daß man ohne Nachtheil, vielleicht mit Gewinn den Schluß weglaſſen, und die Scene der Liebe ausſtreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Ton des Ganzen zuſammenklingen will. Dieſes Werk iſt eben ein Beweis, wie leicht wir Deutſchen uns, vorzüglich die Deutſchen der neueren Zeit, an Geſinnung und

Schilderung begnügen. In England und noch weniger in Frankreich könnte der „Tell" ſelbſt mit Veränderungen und Beſchränkungen kein Glück machen, außer wenn man ihn (was die Muſen verhüten werden) in London zu einem Melodram oder Dekorationsſtück umſchüfe.

Eine große Autorität hatte nun aber die Bahn gebrochen, alle Formen zu zerſtören, alle nothwendigen Geſetze der Bühne aufzuheben, und ſie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverſtandenen Regeln in eine Klaſſe zu werfen. Und viel ſchlimmer und durchgreifender war es geſchehen, als Goethe im Jahre 1773 durch ſeinen „Berlichingen", und ſpäter durch kleinere Verſuche gethan hatte. Denn jene Gedichte eigneten entweder dem Theater nicht und ließen es frei, oder ſtörten nur jenen Schlaf ſaumſeliger Verwöhnung und Nachahmungsſucht; denn was wir wahren deutſchen Geiſt und vaterländiſche Geſinnung nennen müſſen, zeigt ſich zuerſt beſtimmt in jener merkwürdigen Periode und Revolution unſerer Literatur.

Jetzt war für die Nachahmer und kunſtloſen kaltherzigen Nachſprecher ein unendliches Feld der Freiheit und der Darſtellung geöffnet. Ein ächtes Drama zu dichten, Charaktere zu erfinden und zu malen, das Ganze durch Motive, Kunſt und Plan zu runden, ſo zu ſpannen, daß mit jeder Wiederholung das Intereſſe wächſt, ſtatt nachzulaſſen, dieſe ſchweren Aufgaben, die vielleicht, wenn ſie völlig gelingen ſollen, die höchſten Dichteranſtrengungen verlangen, und dann auch wol den oberſten Gipfel des Muſenberges einnehmen, ließ man völlig fahren. Kotzebue, Iffland und früher manche Schwache, hatten ſchon genug gegen dieſe Kunſt geſündigt, aber doch gleichſam nur mit bangem Gewiſſen, ſie verleugneten doch die höhere Regel

nicht. Jetzt aber ward dieſe entweder durch die That, oder auch als ausgeſprochene Kritik, als überflüſſig, läſtig, als Mißverſtand und Hemmung angeſehen, und dasjenige, was das Theater aufhob und zerſtörte, erſchien dem unkundigen Eifer als Fortſchritt der Poeſie und des Zeitalters.

Kann es ein lyriſches Drama geben? Die verlorenen Schauſpiele der Griechen, die recht eigentlich ſo ſein ſollten, können uns keinen Begriff von dieſer Art geben und die Lyrik der drei großen Meiſter iſt bei dieſen eben ſo national, als nothwendig, aber, wie Jedermann weiß, himmelweit von dem verſchieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unſere Oper ſollte wol ein lyriſches Schauſpiel ſein, wenn Dichter wie Muſiker einen deutlichen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunſt hätten. Calderon und die Spanier ſind auch im Drama lyriſch genug, und ſie bilden gewiſſermaßen den kunſtreichen Gegenſatz zum griechiſchen Alterthum, indem ſie auch Elemente zu vereinigen ſuchen, die ſich zu widerſtreben ſcheinen. Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten. Unſere Nachkünſtler haben es völlig vergeſſen, oder verlacht, daß jene in ihren kunſtmäßig gezogenen Kreiſen national waren, daß wir Deutſche, ſo vielſeitig man uns auch rühmen mag, doch auch wol in Kunſt und Sitte, Geſinnung und Charakter, Sprache und Vers eine volksthümliche Grundlage haben dürften, die man nicht erſchüttern, oder ſchon als völlig geſtürzt anſehen müſſe, um in leeren Formen, ohne alle Kunſt, zu ſchwärmen und zu ſchwelgen, von denen ſich auch der Spanier unwillig abwenden würde, und die Nachahmung ſchwerlich wiedererkennen.

Als die Bühne noch ganz national, vielleicht ſogar

kleinſtädtiſch deutſch war, hatte ſich eine merkwürdige, höchſt barbariſche Verirrung beliebt gemacht, die man damals auch lyriſch finden wollte. Ich ſpreche von jenen komiſchen Melo- oder Mono- oder Duodramen, wie man ſie nannte, einer „Medea", „Ariadne auf Naxos" und „Pygmalion", in welcher Ab- und Unart auch Goethe ſeinen trefflichen Monolog der Proſerpina ſchon früh gedichtet hat, ihn aber ſpäterhin, faſt parodirend, einem größeren witzigen Rahmen eingefügt hat. Dieſe Monologe aber, immerwährend von Inſtrumenten, malend, ausdrucksvoll, oder wie man will, unterbrochen, ſodaß weder Poeſie noch Muſik zu Wort kommen konnten, waren nur zu entſchuldigen, weil ſie vielleicht Virtuoſen Gelegenheit gaben, an tragiſcher Haltung und Kraft zu gewinnen. Ich ſage vielleicht, denn ich habe wenigſtens, obgleich ich alle dieſe Monodramen zu verſchiedener Zeit und von den berühmteſten Künſtlern habe deklamiren hören, nur einen barbariſchen Mißbrauch des Drama geſehen, und nicht bemerkt, daß die Spieler in dieſer ſeltſamen Uebung etwas für die wahre Kunſt gewonnen hätten.

Ob und in welcher Art wir einmal ein wahres lyriſches Drama (wenn es nicht im Gluck und Mozart beſtimmt und vorgezeichnet iſt) erhalten und finden werden, bleibe dahingeſtellt. Ich will nur darauf aufmerkſam machen, daß wenn auch die Geſinnung, Gemüth und Sprache, dieſer edle Kampf gegen Tyrannei (im „Wilhelm Tell"), als deutſch zu rühmen ſind: wir doch den Mangel an Form, an ächtem Zuſammenhang, an Handlung, kurz den Mangel des wahren Drama unmöglich deutſch nennen können, weil dies eben ſo wenig engliſch, franzöſiſch oder ſpaniſch, ſondern nur die zu weit getriebene Freiheit eines großen Dichters iſt. In der „Johanna" kommt auch noch die Geſinnung und das Gemüth des Dichters in Betracht. Daß die Geſchichte dieſes

heldenmüthigen Mädchens großartiger, in der Wahrheit selbst wunderbarer und tragischer, also auch viel poetischer sei, als Schiller uns diesen Charakter und die Begebenheit umgearbeitet hat, ist schon von Vielen behauptet und bewiesen worden. Das Wunder ihrer Erscheinung, dessen, was sie wirklich that, um ihr Volk zu befreien, ist schon groß und unerklärlich genug, sodaß Imagination und Vernunft schon viel zu verarbeiten finden und der Dichter auch ohne weiteres einen schweren Stand hat, uns nur das glaublich zu machen, wovon ein ganzes Zeitalter Augenzeuge war. Ist es ihm aber wol erlaubt, noch eigentliche Mirakel, von denen die Geschichte wie die Legende seiner Heldin nichts erwähnt, zu erdichten? Ihr eine magische Gewalt im Blick, ein Allwissen zuzuschreiben? Darf er, ohne irgend psychologisch, oder poetisch, oder wie es sei, diese Mirakel zu erklären, uns anmuthen, sie zu glauben, oder sie für Gegenstände zu erkennen, die der theatralischen Darstellung fähig sind? — Es soll, wird man mir antworten, eben ein romantisches Trauerspiel sein. — Gut: ich habe bis jetzt alle neueren dafür gehalten, indessen mag der neue Unterschied gelten, wenn er in der That eine Art bezeichnen kann, wenn er uns nicht das Unmögliche, stets Unglaubliche entschuldigen soll.

In Spanien, wo das Theater nicht so scharf, wie bei uns, der Kirche und dem religiösen Cultus gegenüber steht, sondern zu Zeiten wol der Volksreligion hat dienen müssen, sieht man auch Mirakel, Erscheinungen, ersonnene, wie solche, die die Legende erzählt. Die theatralische Censur hat in neueren Tagen dergleichen, was sie jetzt Mißbrauch nennt, immer mehr vom Theater entfernt. Ob die Spanier bei dem Austausch gegen französische Armuth viel gewonnen haben, steht auch noch zu bezweifeln. In ihren historischen

Schauſpielen ſind ſie, wie ſich von ſelbſt begreift, Gegner der Reformation, und allen Ketzereien iſt, ohne poetiſche Proceßführung und Unterſuchung, ein für allemal das Urtheil geſprochen. Das proteſtantiſche Theater hat es ihnen zu Zeiten heimgegeben und nicht ermangelt, gehäſſige Pfaffen, jeſuitiſche Intriguen und dergleichen mit oder ohne Witz, zuläſſig oder ungezogen und roh aufzuführen. Aber beiden Parteien ſchien es unziemlich, die Sache ihrer Ueberzeugung und Kirche, als Unterhaltung und Polemik den Zuſchauern der Bühne vorzuführen, im richtigen Gefühl, daß auf dieſem Wege etwas Heiliges und geſchichtlich wie politiſch zu Großes und Wichtiges entweiht werden möchte. Leſſing glaubte nicht, als er ſeinen „Nathan" vollendet hatte, daß er fürs Erſte auf irgend einer deutſchen Bühne gegeben werden könne; aber, ruft er, Heil derjenigen, wo es zuerſt geſchehen kann und wird. Er konnte nicht vorausſehen, daß es nicht gar lange nachher kaum eine kleine Stadt oder Dorfſchenke gab, wo man gelegentlich nicht dieſes merkwürdige Gedicht zur Ergötzung der Gebildeten vorführte. Warum zweifelte er denn alſo damals an dieſer Möglichkeit, um deren Erfüllung in dieſer Weiſe er gewiß keinen ſeiner Verſe würde geſchrieben haben? Wahrſcheinlich doch nur, weil er das Gedicht und die große Abſicht deſſelben verſtand. Er konnte wol nicht darauf fallen, daß man dieſe tief gehende Zweifellehre eben auch nur wie einen rührenden Spaß, wie Zeitvertreib aufnehmen werde, und das beſtimmteſte Verbot, die gehäſſigſte Verfolgung mußten ihm, ſeiner großen Natur nach, lieber ſein, als dieſe dumpfe Gleichgültigkeit, dieſes blöde Nichtverſtändniß, mit welchem ſeitdem die Zuſchauer vor ſeinen Figuren geſeſſen haben. Er legte ja nur den Accent auf das Werk, weil es ihm zu weit ausſehend ſchien, daß die Staaten die offenbarte

christliche Religion als das Fundament ihrer Existenz aufgeben würden. Mochten die Weiseren oder Gleichgültigeren in der Einsamkeit das Gedicht verstehen, tadeln, oder ihren Zweifeln aus ihm neue Kräfte geben, der Verfasser fühlte ganz richtig, daß es der Menge durch die Aufführung nicht könne preisgegeben werden, weil sie es gar nicht oder nur in einem falschen Sinne verstehen würde. Darum sind auch jene Direktionen, die dieses Gedicht wieder von der Bühne entfernt haben, nicht zu tadeln, denn es handelt sich hier noch um ein anderes, als ein poetisches Verständniß.

Kann der Christ, auch der Aufgeklärte, also kaum wünschen, daß der „Nathan" von diesen nur zu sehr entweihten Bretern herab belehre, so dürfte dem protestantischen wie dem katholischen Zuschauer (wenn beide nicht ganz und gar alle Ueberzeugung, sowie alles Gefühl, worauf diese ruht, vor den Lampen vergessen) doch auch wol die Frage und der bescheidene Zweifel erlaubt sein: ob diese Visionen, die Mirakel, von denen keine Legende spricht, sich von der Bühne herab, um zu unterhalten, verkündigen dürften? Die Beichte in der „Maria Stuart" war schon anstößig, und die meisten Theater unterdrücken sie: aber ist es denn Recht, alles Nationale, Angewöhnte und Anerzogene, alle Gesinnung und Ueberzeugung diesem Bühnenschmuck zu Gefallen aufzugeben? — Man wende nicht ein, daß der Gespensterglaube im „Hamlet", die Zauberei in Opern und anderen Schauspielen, die griechischen Götter in Tragödien der alten Zeit nur dieselbe Bedingung fordern. Weder Euripides, noch Shakspeare, Goethe so wenig wie Schröder oder Weiße und alle früheren konnten uns als Poesie vorführen, was den Bedingungen unseres politischen und religiösen Seins widersprach, und ich glaube nicht,

daß der Poesie auf der öffentlichen Bühne diese Emancipation, ohne großen Nachtheil, gestattet werden darf*).

Diesen Nachtheil werden mir viele Leser nicht eingestehen wollen, und den Tadel des gleichgültigen Indifferentismus, den ich auch in der Poesie nicht billigen kann, für einen fast abergläubischen Eifer erklären. Soll denn also die Romantik der Tragödie etwa darin bestehen, daß ich mich passiv den buntwechselnden Eindrücken überlasse, Zusammenhang, Wahrheit, Begründung nicht so genau verlange? Dann ziehe ich mich auf „Macbeth", „Lear", „Egmont", „Götz" zurück, welches ebenfalls romantische Tragödien sind.

Diese Andeutungen, die mehr unser Schwanken bezeichnen sollen, in welchem wir zu leicht gestimmt unser Verhältniß zum Staat, zur Kirche und unserer Ueberzeugung vergessen, soll nicht eine eigentliche Kritik über die „Jungfrau von Orleans" überflüssig machen. Auch verdient der jetzt berührte Gegenstand, das Revolutionaire unserer Poesie (denn das wird denn doch wol der eigentliche Name dafür sein) noch eine gründlichere Ausführung. Daß es nicht meine Absicht sei, den auch von mir verehrten Dichter zu schmähen, füge ich kaum hinzu, denn wer mich und mein Bestreben so verkennen kann, sollte sich billig um meine Erörterungen nicht kümmern. Daß der Götzendienst mit Schiller's Werken (wie jeder Götzendienst) unserer Literatur großen Schaden gethan hat, ist von Verständigen längst anerkannt und ausgesprochen worden.

*) Darf ich mein eigenes Gedicht, die „Genoveva" citiren, die früher erschien, so konnte ich nie erwarten, daß sie in dieser Gestalt auf die Bühne kam. Und doch scheint mir hier Alles weit mehr menschlich erklärt und durch die Leidenschaften gerechtfertigt: die Wunder liegen außerhalb, werden erzählt, und sind nicht Mittelpunkt und Bedeutung des Gedichts.

Der Nachtheil, von dem ich spreche, den diese Auffassung veranlaßt hat, ist aber nicht blos jener Krönungsaufzug, der bei Schiller freilich der Mittelpunkt des Stückes ist, der aber zuerst alles jene Schaugepränge unserer Bühnen veranlaßte, das durch prächtige Gewänder alles Verständniß und poetische Interesse verschattete; ein böserer Schaden, ein tieferes Mißverständniß, aus der poetischen Verwöhnung erzeugt, meldete sich bald darauf, als die Protestanten sich auf ihren Bühnen den Helden ihrer Verehrung, als Fratze vorführen ließen, und sich erbaut, erhoben und belehrt fühlten. Daß Luther's Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstücke eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von Werner der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft der deutschen Nation nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen. Werner, mit großem Talent begabt, ist ein belehrendes Beispiel, wohin das größte Talent führt, wenn es sich nicht mit Charakter vereinigt, und von Vernunft beherrscht wird. Sein „Kreuz an der Ostsee", „Attila", sowie seine übrigen Gedichte, setzen nur jenen Irrthum fort, der sich schon in den „Söhnen des Thales" in so kräftigen Zügen meldet. Wie der größere Schiller die Romantik in seiner „Jungfrau" mißversteht, so treibt sein Nachtreter ein noch schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt.

Soll nun in dieser Haltungslosigkeit, oder in dem Chaos aller möglichen dunkeln und unkünstlichen Bestrebungen etwa die deutsche Freiheit und Universalität bestehen? Oder im

Verleugnen alles Ernſtes, des Feſten und Unwandelbaren? Konnte Ariſtophanes ſchon nicht mit Unrecht den Tragödien des Euripides eine demoraliſirende Kraft vorwerfen: was ſollen wir von unſeren neuen und neueſten Schauſpielen ſagen? Wenn der Schönheitsſinn eines Goethe ſchon in der „Stella", und hie und da in ſeinen Werken über die Gebühr die menſchliche Schwäche vertritt und entſchuldigt, ſo haben nachher Kotzebue und Iffland der Armſeligkeit im Menſchen und dem Schnödeſten nur zu ſehr zu Maule geredet. Aber ſpäterhin, wie in ſo vielen Schickſalstragödien, Schauergemälden u. ſ. w. hat man geradezu das Verworfene, Schändliche und Brutale, das ſich in verwahrloſter Menſchennatur auch wol zeigt, gerechtfertigt und zur Poeſie und zum Erhabenen geſteigert, welches denn auch von nicht Wenigen iſt bewundert und geprieſen worden. Auf unſerer tragiſchen Bühne würde es jetzt eine ſehr paſſende Inſchrift ſein: „Es geht ein finſterer Geiſt durch unſer Haus." — Schon vor vielen Jahren ließ ſich der talentvolle Wächter in Stuttgart verleiten, in einem Almanach zu dieſem Verſe der Thekla im „Wallenſtein" eine Zeichnung zu machen. Die Muſen ſind nicht in allen Stunden günſtig. Lächerlich genug geht wirklich ein rieſenhafter, ſchwarzer und nackter Unhold hinter der Prinzeſſin mit einer komiſchen Geberde, die fürchterlich ſein ſoll, durch das Zimmer. Soll dieſer wilde Rüpel nun wirklich und im Ernſt der Muſaget und Apollo unſerer deutſchen Tragödie ſein? Iſt dieſes nun endlich der deutſche Ernſt, die germaniſche Tiefe? oder wie jene Namen alle lauten mögen, mit denen man uns ſo oft hat ſchmeicheln wollen? Mir ſcheint jener Recke im Gegentheil die Vorahndung und das wahre Bild unſerer gegenwärtigen Barbarei.

Unſere Bühne iſt alſo undeutſch, chaotiſch, völlig anarchiſch geworden. Vielleicht kann man daſſelbe von unſerer

ganzen Literatur sagen. Wie ein Schauspieler, selbst ein begabter, sein Talent bilden soll und Sicherheit gewinnen, der heute den „Galeerensklaven", morgen den „Burleigh"; an diesem Abend im „Bräutigam von Mexico", am folgenden im „Tasso" figuriren muß, bald als Mörder oder Gespenst im Melodram, oder Gaukler in einer salzlosen undeutschen Posse erscheinen und unmittelbar darauf dem „Wallenstein" oder „Hamlet" soll sein Recht widerfahren lassen, ist schwer einzusehen.

Mit dem Genuß des Zuschauers und dessen Bildung oder Kritik sieht es nicht besser aus. Er kann vor Vielseitigkeit, dem Mannichfaltigsten und Widersprechendsten, das ihm geboten wird, unmöglich zur Besinnung kommen. Auf der einen Seite eine Rohheit des Schauspiels, wie jene Melodramen und Criminalstücke alle sind (wie neulichst der „Erbvertrag", ein Originalschauspiel), oder eine gemeine, Plattheit des Lustspiels und der Farce, wie die allermeisten aus dem Französischen übersetzten, (welche Produkte man unseren Vorfahren schwerlich hätte bieten dürfen) und zugleich die Werke Schiller's, von denen die meisten jetzt offenbar mehr gefallen, als in jener besseren Zeit, als sie geschrieben wurden, die Anmuthung, neben jenen ganz barbarischen Stücken die „Iphigenia", oder gar den „Tasso" zu verstehen, die Werke Shakspeare's, dem Original näher gebracht, als man es früher für möglich hielt, oder den „Standhaften Prinzen", oder „Das Leben ein Traum" von Calderon, mit allen künstlichen Versen und ausgemalten Schilderungen. Fügt man nun noch den Familiengemälden zuweilen eine „Phädra", „Merope" und „Tancred" mit abwechselnden Balletten hinzu, so fehlt fast nur noch ein „Oedipus" des Sophokles oder des Aeschylus „Prometheus", um die allerbunteste Musterkarte, mit den Blutflecken unserer neuen Tragödie vergräßlicht, aufzuweisen.

Dann noch die Opern, Tänze, Dekorationen, Prachtaufzüge, kostbare Kleidungen aus allen Zeitaltern, Feuerwerke, Verwandlungen, Brillant-, rothes, grünes, bengalisches Feuer. Alles findet seine Stelle, wird erwartet und nach Gelegenheit gefordert, manches Publikum zieht diese wilden Thorheiten unbedingt vor und mancher Direktor prüft seine ihm eingesendeten Manuskripte daran, ob das Trauerspiel in allen Versarten ihm auch zugleich zu allfarbigen Feuerwerken, oft wechselnden Dekorationen oder dem Prunk vielmals geänderter theueren Kleidungen Gelegenheit gebe. Bei den Bühnen, die nicht mehr auf Kosten des Unternehmers verwaltet werden, schwelgen manche Intendanten in diesem schädlichen Luxus, und haben anderen Städten ein böses Beispiel gegeben. Denn der frühere Wunsch, daß die Theater Hofbühnen werden möchten, hat, wie man ehemals erwartete, nicht die glücklichen Folgen für die Kunst herbeigeführt, sondern im Gegentheil die Ausartung derselben fast allenthalben beschleunigt. Da die Theater gewissermaßen Staatsanstalten geworden sind, so vertritt eine gesicherte Kasse alle Ausfälle. Es ist gar kein Verhältniß, was die Theater ehemals, mit den jetzigen verglichen, wohlfeiler waren. Nicht blos die gesteigerten Gehalte, sondern die Verwöhnung, eine unnütze, oft geschmacklose, nicht selten widersinnige Pracht zu zeigen, veranlaßt die meisten Ausgaben. Die schlechten Stücke verlangen diese meist ausdrücklich und der Regent muß zu Hülfe kommen, um den verwöhnten Liebhabern, schwachen Schauspielern und talentlosen Dichtern ihre Freude nicht zu verderben. Indem Kenner und wahre Liebhaber sich vom Theater zurückziehen, stumpfen sich jene Müßigen immer mehr ab, verlangen immer grellere Effekte, immer größere Pracht und bunteres Feuer, und die Direktion, die schon zu viel ausgegeben hat,

muß wieder eine noch kostbarere Thorheit zubereiten, um das leere Haus zu füllen, weil jene verwöhnten sinnlichen Theaterfreunde ebenfalls ausbleiben, wenn der grobe Gaumen nicht durch noch stärkere Gewürze neue Begier erhält. Neue Auslagen werden gefordert, um die alten zu decken, es wird, nachdem die Direktion erst das Publikum verwöhnt hat, scheinbare Pflicht, der Kasse durch das Abgeschmackte aufzuhelfen, und es dreht sich thörichtes Erwarten und Erfüllen im Kreise um, bis doch endlich, früher oder später, jede deutsche Bühne an dieser Verirrung verschmachten und sich als bankerott erklären muß. Alsdann wird man doch, was man jetzt nicht will, von vorn anfangen, sich mäßigen, gute Schauspiele gut spielen, und das jetzige Streben als ein durchaus verkehrtes und unnützes anerkennen müssen.

Oder sollte diese Verirrung vielleicht alsdann schon so eingewohnt sein, daß man sie vom Staat aus für eine nothwendige und unwandelbare erklären würde, und die Gesetze und Regierung alsdann in das Mittel träten, um die Kunst aufrecht zu erhalten? Ich zweifle und kann es nicht wünschen, obgleich Perikles auf diese Art verfuhr. Der Unterschied ist freilich der, daß er sein Athen durch Gebäude und Kunstwerke verherrlichte, sowie das Volk durch Bühnenspiele erhob, die für alle Zeiten Muster und Bewunderung bleiben werden. Bei uns würde das Umgekehrte geschehen, und das Volk selbst nicht einmal ergötzt sein, da es von der Theilnahme am Schauspiel fast ganz ausgeschlossen ist.

Alles, was ich gesagt habe oder künftig noch sagen kann, ist freilich mehr als überflüssig, wenn man sich zu

jenem Standpunkt erhebt, zu welchem Viele ſchon gelangt ſind: daß man alle Unterhaltung nicht ſo genau nehmen müſſe, daß man durch Kritik und Einwenden eben doch nur dieſen paſſiven Genuß ſtöre, und daß, wenn man ſich irgend beſinne, die ganze Sache nicht der Rede werth ſei. — So vieles Kritiſiren, Loben, Preiſen und Reden unſerer Tage läuft freilich auf dieſes nahe Verſtändniß hinaus: dann iſt aber unſer Theater von einem Cirkus des Aſtley in London, oder Sadlers-Wells in nichts verſchieden, und es iſt eben meine Furcht, die ich mir und anderen Schwachen durch mein wiederholtes Einſprechen in der Finſterniß verſingen möchte, daß wir allerdings ſchon dahin gelangt ſind.

Als Gottſched um das J. 1740 ſein deutſches Theater herausgab, that er gewiß in vieler Rückſicht etwas Gutes. Er half unſere Bühne von dem eigentlichen Pöbelhaften, Unſaubern reinigen, da man ſie bis zu ſeiner Zeit ebenfalls allzuſehr als eine Anſtalt des Spaßmachens, womit man es nicht genau nehmen müſſe, angeſehen hatte. Er wirkte mit dahin, den Stand des Schauſpielers zu veredeln, und ſuchte den Zuſchauer zu verleiten, beim Genuß des Theaters zugleich Verſtand und Scharfſinn zu bilden, um ſich von ſeiner Luſt oder Unluſt Rechenſchaft geben zu können, denn „etwas Denken iſt dem Menſchen immer nütze.“

Aus der Sprache verbannte er den Canzleiſtyl und ſeine Bemühungen wären ganz lobenswerth geweſen, wenn er ſich nicht aus Eitelkeit übernommen und ſeine Schwäche ganz verkannt hätte. Leſe ich ſeine Vorreden, Erläuterungen, Kritiken, ſo finde ich keinen weſentlichen Unterſchied in Ton und Abſicht mit dem, was jetzt unſere Tagesblätter hier und

auswärts wollen und verbreiten. Es ist, als wenn dieser Zeitraum von fast neunzig Jahren gar nicht da gewesen wäre: als führen wir im Schlaf da fort zu lehren, wo er aufgehört hat.

Einen Unterschied sieht man denn wieder auch, und einen wesentlichen. Denn Gottsched war es Ernst, vorzüglich im Anfang, er ging redlich zu Werk, und war von seiner Ueberzeugung, über welche er nachgedacht hatte, innig durchdrungen. Die neueren Gottschedianer kämpfen freilich auch, aber zürnen über das, was ihnen im Wege steht, ohne einen eigenen Besitzstand zu verfechten: in ihrer trivialen Kritik handelt es sich nur um „leben und leben lassen." Ueber Shakspeare habe ich hie und da Aeußerungen und Meinungen gesehen, die Gottsched wahrscheinlich auch hatte, sie aber in einem besseren Deutsch würde ausgedrückt haben.

Denn auch jener, von Gottsched vertriebene Canzleistyl, mit allen barbarischen Unbehülflichkeiten, meldet sich dreist wieder, und zwar am meisten in jenen Uebersetzungen der kleinen französischen Thorheiten. Um so leichter und unbedeutender diese sind, um so schwerfälliger und undeutscher, oft kaum über die Lippen zu bringen ist das vorgebliche Deutsch, in welchem sie sich vernehmen lassen. Vielleicht um dem zu leichten Schaum etwas deutsche Schwere beizumischen. Und auch darin unterscheidet sich der alte Gottsched, daß er und seine Frau viel besser und viel bessere Sachen übersetzten. Man könnte aus den neueren Uebertragungen der Tagesstücke eine ergötzliche Blumenlese veranstalten.

Als Klopstock mit seiner großen Kraft jener Wasserflut entgegenbaute, die von Leipzig und Sachsen aus Deutschland zu überschwemmen drohte, verlor Gottsched bald nicht nur alle Schüler und Bewunderer, sondern in der Freude über den neu entdeckten Weinbau, auch die billigen Beurtheiler. Er hatte als Reformator das Mittelmäßige zu sehr

beſchützt, und ſelbſt die beſten Muſter in dieſer Gattung des Langweiligen vorgearbeitet. Sein mächtiger Antagoniſt führte neben vielem Trefflichen einen fernliegenden Orientalismus, eine fremdartige Sprech- und Denkweiſe ein, die von ſeinen Nachahmern bis zur Verzerrung überboten wurde. Auch eine undeutſche Deutſchheit wurde ſchon damals erſonnen, und wäre wol mehr durchgedrungen, wenn Ruhige und Wiſſende nicht dem zu ſchnell lodernden Feuereifer verſtändig entgegen gewirkt hätten.

Ein anderer Sachſe, und einer der größten Deutſchen und Männer aller Zeitalter, Leſſing, erhob ſich bald, um der deutſchen Literatur zu einer feſten Grundlage und einer großen Wirkung auf das ganze Leben zu verhelfen. Sein Scharfſinn, Muth und ſeine Redlichkeit hob völlig den Kleinhandel und ſtürzte die Wechſeltiſche nicht nur der Gottſchedianer, ſondern anderer Kleinmeiſter im Tempel des Geſchmacks und der Kritik um. Mit Vorliebe nahm er ſich der Bühne an, und ſein Beſtreben hätte wol mit einem beſſeren Erfolge gekrönt werden ſollen, da wir nach ſo langer Zeit ſtatt vorzudringen, wieder ſo bedeutend hinter ſeine Zeit, zurückgeſchritten ſind. Wenn er mit vollem Recht den „Geſchäftigen Müßiggänger" von El. Schlegel zu unbedeutend und nüchtern findet, die Deutſchen bedauert, daß ſie ſich begnügen, das, was ſie natürlich nennen, ohne Witz und Humor abzuſchreiben und es dann als geiſtige Unterhaltung vorzuſetzen — was müßte er zu unſeren neueſten Studentenluſtſpielen, mit ihren Studentenſpäßen, mit jener breiten Trivialität und dem armen Scherz ſagen? Oder von anderen Komödien, die den berliner Dialekt, und nichts als dieſen, und wiederum dieſen geben ſollen, ohne daß die Autoren ihn kennen und verſtehen? In den Geſinnungen der geringeren Klaſſe von Berlin, nicht im verwechſelten Mir

und Mich, in den Redewendungen, Bildern und Armuthseligkeiten, die die Gemeinheit hervorbringt, liegt das Charakteristische, das eben nicht erfreulich oder komisch ist, und dieses haben die Liebhaber solcher seichten Lustigkeit und Empfindung als vollkommen ausgesprochenen Berolinismus in allen Werken des H. Clauren, sowie die Griechen, aber nicht so weitläufig, den lieblichsten attischen Dialekt in den Schriften des Xenophon besaßen.

Lessing's tiefer Geist, indem er uns vom Alexandriner, Gottsched und der französischen Tragödie, auf immer, wie es schien, befreite, veranlaßte, zugleich von Diderot begeistert, den Irrthum, die Natur als solche darzustellen. Er selbst wußte recht gut, was er wollte und suchte, aber die Menge, die ihm nachsprach und nachahmte, verfiel dennoch in das Triviale, um nur dem Gekünstelten und Schwülstigen aus dem Wege zu gehen. Eine wunderliche Verknüpfung von Mißverständnissen veranlaßte es sogar, daß der Name Lessing auf lange das Feldgeschrei anderer Gottschedianer war, wenn sie gegen das Mächtige und Ueberirdische in Poesie, Wissenschaft und Philosophie zu Felde zogen.

Die größte und erfreulichste Revolution in deutscher Poesie ging von Goethe aus. Nicht eben, daß unser darstellendes Theater so unmittelbar durch ihn gewonnen hätte. Der Sinn der Menschen aber ward aufgeschlossen, das ächte Deutsche, wonach sie lange gesucht hatten, ward ihnen gegeben, das Große, Dauernde ihnen auf die mildeste Weise mitgetheilt. Das Schöne vermählte sich mit dem Bekannten und Alltäglichen, und Natur und Gemüth, Scherz und Ernst, Ironie und Verständniß des Höchsten schienen einheimisch zu werden.

Hatte Lessing seine Nachfolger gegen seinen Willen wieder zum Trivialen geführt, indem sie die Natur er-

haſchen wollten, ſo nahmen die Schüler Goethe's, geiſtreicher und talentvoller, bald das Seltſame, Wunderliche, Bizarre, inſofern es nur dem Hergebrachten, ſei es Poeſie oder Denkweiſe, widerſprach, als Natur und das Natürliche auf. Eine der ſeltſamſten und lehrreichſten Erſcheinungen zeigte ſich dem Beobachter, wie die großen Kräfte gegen das Unmögliche kämpften, dem Wallfiſch gleich, den ein Sturm auf das Land wirft, der ſeine Rieſenkräfte nur gebrauchen kann, um außer ſeinem Elemente, ſich bis zur Ohnmacht hinzuringen. Aber wie viel Geiſt ward durch Lenz, Klinger, Müller, Wagner und viele Andere gewonnen, und ihr Irren war ohne Zweifel großartiger, als der geiſtloſe Spaß vieler Nüchternen jener Tage, die nichts als verletzte Grammatik und Convenienz wahrnehmen konnten.

Das Beſte der Engländer, zu denen uns ſchon Leſſing hingewieſen hatte, trat uns näher, und im Aufregen aller Geiſteskräfte ging die todte Autorität völlig unter.

Schiller erſchreckte anfangs zu ſehr, wie er nachher vielleicht zu ſehr belehrte. Mit ihm und Goethe, ſpäter durch die edeln Bemühungen der Schlegel, ſchien Poeſie, ächte Kritik, Würdigung alles Schönen in Deutſchland feſte Wurzel zu faſſen. Nur führte Schiller zu viel Bewußtſein, Abſicht und Philoſophie in die Poeſie ein, und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideal huldigte; mit der kritiſchen Einſicht, die die Schlegel verbreiteten, erzeugte ſich zugleich eine Ueberſchätzung und falſche Nachahmung der ſüdlichen Poeſie, und ſo ward nach jedem Aufklimmen aus Irrthum und Nüchternheit immer wieder von der Menge etwas ergriffen, was ſich bald als Uebertreibung oder neuer Irrthum zeigte.

Stets aber waren in allen dieſen geiſtigen Reformen und Revolutionen Wiſſende, die, wenn ſie auch

lernten, nicht verblendet hingeriſſen wurden, ſondern geſammelt und feſt über den dahin rauſchenden Wogen ſtanden. Und ſo ſollten auch jetzt die Klügeren und Beſonneren zuſammen ſtehen, und ſich ſagen, daß wir in unſerer Bühne jeden feſten und vaterländiſchen Standpunkt verloren haben, ſonderbar genug, in und nach einem großen politiſchen Kampfe, wo ſich eine Deutſchheit kund gab, die kaum noch die alltäglichſten Worte brauchen wollte, wenn ſie ſtreng genommen, keine deutſchen waren. Das Ueberdeutſche im Undeutſchen, ein Poeſie-Fanatismus ohne Poeſie, eine Allſeitigkeit ohne Grund und Boden, und ein erhitztes Bewundern ohne Liebe: dies ſind die Kennzeichen unſerer Literatur, und, wie immer geſchieht, hat die wirkliche Geſchichte auch redlich hiermit Schritt gehalten.

Nicht auf einem koſtbaren, glänzenden Wege, ſo wenig durch Hofanſtalten als Kritik und Gelehrſamkeit, nicht durch einzelne Virtuoſen oder Dichter, welche die Menge mit ſich fortreißen, gewiß nicht durch gelehrte Schneiderkunſt oder Balletkünſte kann unſer Theater wieder zum Theater werden, ſondern, wenn ihm dies beſſere Schickſal noch irgend vorbehalten iſt, wol nur auf unſcheinbare, geringe Weiſe, ſowie es vor nun faſt hundert Jahren anhob. In Buden, bei wenigen Dekorationen, mit einfachen Kleidern, bilden ſich vielleicht ächte Schauſpieler wieder, denen ſich nach und nach Komödienſchreiber, dann Dichter anſchließen, der Bürgerſtand, die ächte Volksklaſſe, will ſich nach ſeiner Arbeit verſtändig ergötzen, der Gebildete, ſei es Gelehrter oder Geſchäftsmann, vereinigt ſich mit dieſen, aus der Liebhaberei wird Bedürfniß, und das Talent erhebt ſich wieder zur Kunſt.

Träume über Träume! die mir aber mit neuer lebendiger Kraft aufgingen, als vor einigen Jahren in Berlin ein

zweites Theater, dem königlichen gegenüber, gegründet wurde. Hier schien die Erfüllung ganz nahe zu liegen, daß wieder einmal etwas für die Nation geschehen könne, indem man von neuem eine ächte Bühne und ein wirkliches Publikum bildete. In einer großen, bevölkerten Vorstadt, wo viele Einwohner noch niemals ein Theater gesehen hatten, fand der Direktor einen frischen unbefangenen Sinn, der ohne verzärtelte Langeweile und halbe Gelehrsamkeit nur die Ergötzung wünschte und suchte. Der mehr kritische Theil der Stadt brachte gar keine Erwartungen und Forderungen in dieses Haus und wollte sich nur unterhalten. Gelang es also den Einrichtern nur, wahre Schauspielertalente (die jetzt freilich selten sind) nur irgend zu finden, so war gewiß mit mäßigen Auslagen ein erfreuliches Theater gegründet, das eben deshalb, weil ihm der Wetteifer mit dem königlichen in denselben großen Schauspielen und Tragödien untersagt war, auch auf dieses die beste Rückwirkung ausüben mußte. Bei der falschen Richtung, die unsere Bühnen genommen haben, sind alle älteren Stücke entweder von der Menge vergessen worden, da die Direktionen sie selbst nicht mehr kennen, oder die eingerissene falsche Manier der Darsteller hindert, daß sie nicht mehr annehmlich und verständlich gemacht werden können. Fanden sich nur irgend unterrichtete junge Schriftsteller, die gut schrieben, so konnten sehr viele unserer älteren Theaterstücke von Brandes, Stephanie und anderen gleichzeitigen, abgekürzt und hie und da geändert von neuem ins Leben treten, die vernachlässigten Stücke von Lessing, sowie Schröder's treffliche Arbeiten nicht zu erwähnen. Alsdann die Nachbildungen Gotter's und der guten Uebersetzer aus dem Französischen nach Moliere, Destouches, Mariveaux, selbst bis zu Dancourt hinab. Goldoni, etwas verkürzt und gut gespielt, würde für

Deutſchland von neuem, ſowie er es noch immer für Italien iſt, ein Schatz von Charakteren ſein und mannichfaltige Unterhaltung anbieten. Was hinderte, ſelbſt die Märchen und Masken des Gozzi zu verſuchen?

Unſer neues Theater iſt nicht ſo witzig und luſtig als Holberg, deſſen Meiſterſtücke, charakteriſtiſch dargeſtellt, ihre Wirkung nicht verfehlen könnten. Die guten engliſchen Luſtſpiele von Congreve und Farquhar bis auf Colman hinab gaben eine reiche Ausbeute. Die wunderſamen Gedichte Shakſpeare's, die noch kein deutſches Theater verſucht hat, ſowie ſeine Charakter-Komödien konnten einſtudirt werden und machten wahrſcheinlich Glück, weil ſie mit keiner anderen Darſtellung gemeſſen wurden. Fletcher, Benj. Jonſon, Maſſinger ſind zugänglicher als ehemals, und Schröder hat ſelbſt in ſpäteren Jahren mit großem, nur zu eiligem Fleiß bewieſen, wie viel hier zu ſchöpfen iſt. Das ſpaniſche Luſtſpiel iſt ſchon früh von den Franzoſen und ſpäter von den Deutſchen gekannt und benutzt, der Scharfſinn und Witz dieſer Dichtungen boten ein intereſſantes Studium dem Zuſchauer ſowol wie dem Darſteller an. Kurz, ein Direktor konnte auf dieſem friſchen Boden um ſein Repertoire gewiß nicht in Verlegenheit ſein, immer vorausgeſetzt, daß ſeine Truppe gut war oder wurde, daß nicht Kleidungen, Dekorationen und aller jener Tand ſein Augenmerk waren, der unſere Bühnen erniedrigt hat und ſie gänzlich zu Grunde richtet. Fanden ſich nun noch Talente, die je zuweilen eine Poſſe, einen Schwank dichteten, irgend eine Anekdote, nach Art der früheren Italiener in Paris zum Beſten gaben, ſo war Alles geſchehen und vielleicht mehr als nöthig war, vorzüglich im Anfang, wenn man zuweilen ein franzöſiſches Operettchen mit ſeiner faßlichen, anmuthigen Muſik zur Abwechslung leicht hin ſpielen und ſingen ließ.

Das ſogenannte große Theater mußte, falls dieſe vorausgeſetzten Forderungen nur irgend erfüllt wurden, den unmittelbarſten Gewinn von dieſer Neuerung ziehen, die das Alte, Vergeſſene wieder in das Gedächtniß zurückrief. Die wahre Theaterliebhaberei iſt nur diejenige, welche ein Bedürfniß wird. Täglich müſſen die Theater gefüllt ſein; das Aechte und Große muß mit Liebe und Begeiſterung, das Witzige und Edle mit Freude, und das Mittelmäßige, dem, wenn es nur nicht herrſcht, niemals ganz ausgewichen werden kann, mit billiger Nachſicht aufgenommen werden. Es iſt nicht zu leugnen, daß ſo bei den Zuſchauern Gewöhnung und Verwöhnung entſteht, ein Ueberſchätzen dieſes oder jenes Talents, aber die Kennerſchaft kann auch nur auf dieſem Wege ausgebildet werden. War der Sinn für die Bühne in jenen unbefangenen Berlinern erwacht, ſo beſuchten dieſe gewiß auch, ſei es anfangs auch nur aus Neugier, oder um zu vergleichen, ihr größeres Theater. Dieſes ältere ſah, daß man auch mit wenigem Aufwand unterhalten könne, die Künſtler beeiferten ſich wieder Schauſpieler zu werden und erneuten auch wol und belebten durch gutes Spiel Komödien, die man ſchon für geſtorben geachtet hatte. Ein Wetteifer, nicht dieſelben Sachen, aber Alles gut zu ſpielen, entſtand, und ein Publikum, das vergleichen konnte, bildete ſich unter den Liebhabern Kenner, die durch unbefangene Sicherheit Allen helfen konnten.

Trafen dieſe Vorausſetzungen ein, ſo konnte es nicht fehlen, daß die übrigen deutſchen Theater auf dieſe Erſcheinung aufmerkſam wurden, das Deutſche, Vaterländiſche, Aeltere und Beſſere gewann wol allgemach und unbemerkt das Uebergewicht über alle die neueren Verkehrtheiten, und Berlin, dem wir ſo manches Gute zu danken haben, ſowie manches Unweiſe auch von hier ausgegangen iſt, hatte auf

eine Reformation des Theaters einen bestimmten Einfluß ausgeübt.

So weit der Traum. In der Wirklichkeit ist freilich Alles ganz anders, fast auf die entgegengesetzte Art geschehen. Alles hat neu, originell sein sollen, die Farce, das Grelle und Gemeine hat den Sieg davon getragen, vor allen aber die unglückselige Oper, die unser deutsches Schauspiel überall in den Grund gesegelt hat, und doch von diesem erhalten und ernährt werden muß. So erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit, als der Kunst, zwischen beiden Bühnen, der beiden schaden mußte. Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen. Das, woran das Theater an der Wien untergegangen ist, kunstreiche Bestien, oder bestialische Künstler haben zuletzt noch in empfindsamen oder gräßlichen Verhältnissen etwas zur Veredlung der Menschheit und Vermehrung der Kasse thun sollen, und das königliche Theater wird früher oder später diesen animalischen Magnetismus ebenfalls nicht verschmähen, die übersatten, ermüdeten Zuschauer mit neubelebter Empfindung vor seine Kunstausstellungen zurück zu rufen.

Wenn diese Andeutungen, wie wir unser Theater wieder retten und erheben könnten, zu fern liegend, zu weit aussehend scheinen sollten, so gibt es auch ein näheres Mittel, das, wie man glauben möchte, mehr in unserer Gewalt steht: daß nämlich das, was dort gleichsam unvermerkt, aus Instinkt, Neugier und Lust am Scherz hergerichtet werden sollte, sogleich, von heut zu morgen mit Bewußtsein geschehe: ja sogar, wenn wir es recht scharf ins Auge fässen, ist es das einzige Mittel, und eine Hülfe, die, wenn sie

einmal in Thätigkeit und Wirksamkeit gesetzt ist, uns niemals wieder verlassen kann — nämlich das Publikum selbst.

Es ist gewiß, die Künstler liefern in allen Zeiten, was das Bedürfniß fordert. Fürsten und Päpste konnten die Architektur erwecken und den Sinn für das Große befördern, aber früher oder später gedieh die Baukunst nur, wenn Städte, Communen, Vornehme und Reiche bis zum Bürger hinab diese Liebe und Leidenschaft für die Baukunst theilten. Als jeder Privatmann das Bedürfniß fühlte, seinen Wohnsitz durch Gemälde verschönern zu lassen und sich und seinen Freund in Bildnissen vor sich zu sehen, war die edelste Erfindung nicht blos für Paläste und Kirchen geschäftig. Zwei Jahrhunderte nach der größten Kunstepoche, als es Bedürfniß geworden war, im Kleinen und Niedlichen das Poetische der Welt zusammengezogen in seiner Nähe zu haben, entsprachen große Meister auch dieser Forderung, und so war in Musik, Baukunst, Skulptur und Poesie immer das gefördert und im Ueberfluß da, was die Welt, das Publikum verlangte, und nach diesen Bedürfnissen und der Art, wie sie erfüllt wurden, läßt sich eben so gut eine Kunsthistorie, sowie eine Geschichte der menschlichen Cultur schreiben, wie von einem idealen, oder kritischen Standpunkte aus. Die Verwilderung oder der Leichtsinn, der Frevel oder die Gemeinheit, die edle Humanität und Kunstsinn, oder rohe Unvernunft und Widersinnigkeit lassen sich hier am sichersten erkennen.

Wir drehen uns freilich scheinbar hier im Zirkel. Denn wäre ein solches Publikum da, wie hier gefordert wird, so könnte das Schlechte und Abgeschmackte an sich selbst nicht existiren. Es kann aber hier auch nur von einer Annäherung zum Besten die Rede sein, — und da fragt sich's zunächst: was sollen wir ein Publikum für die Ausstellungen

der Bühne nennen? Konnte Apelles von einem Schuſter lernen, ſo dürfte der dramatiſche Dichter und der Schauſpieler noch viel weniger die Einreden, auch des Unbeholfenſten, wol nicht ganz aus der Acht laſſen, im Fall nur nicht vom Schuh zur Phyſiognomie oder Compoſition ſelbſt geſprungen wird, vorausgeſetzt, daß Apelles, und nicht etwa einer ſeiner Farbenreiber, getadelt wird.

Ein Publikum nun, was man wirklich ſo nennen muß, iſt ehrwürdig und verdient ganz die Huldigung und zarte Scheu der Dichter wie Schauſpieler, die dieſe ihm in allen Zeitaltern bewieſen haben. Es bezahlt ſeine Unterhaltung nicht nur, ſondern veredelt durch Lob und Tadel, durch Aufmunterung und Verachtung den Stand des Schauſpielers und die Anſtalt der Bühne. Nicht die blinde Menge iſt es, die kein Urtheil erſchwingen kann, aber eben ſo wenig der eigenſinnige Kritiker, der entweder aus einſeitigen Syſtemen, oder aus Parteigeiſt lobt und ſchilt; am wenigſten aber können jene Müßigen es vorſtellen ſollen, die das Theater nur, um die Zeit zu tödten, beſuchen, ſchwatzen, gähnen, ſtören, das Abgeſchmackte dem Guten vorziehen, und zu jeder Intrigue und Verhetzung, theils aus Nüchternheit, theils weil ſie mit den Schlechteren verbunden ſind, Hände und Füße bieten. Die Anzahl dieſer hat ſich in neueren Zeiten allenthalben gar ſehr vermehrt, und das beſſere, das wahre Publikum von den Sitzen verdrängt. Hielten aber die Beſonnenen, Unterrichteten, Wohlmeinenden mehr zuſammen, ſprächen ſie ſich mehr aus, ſchwiegen ſie nicht, wenn die Unwiſſenden ſchreien und urtheilen, ließen ſie, wo es recht iſt, Beifall und Tadel vernehmen, ſo wäre das ächte Publikum, ein wahrer Senat des Theaters, in Wirkſamkeit, und vieles Schlechte würde unmöglich.

Wenn dieſe Ernſteren und ihr edler Wille ſich vernehmen

ließe, so könnte nie die gemeine Intrigue, das Hetzen jener kleinen Geister und Friedenstörer, deren es allenthalben gibt, und die immer das Bessere hindern, weil sie darin eine Beeinträchtigung ihrer selbst sehen, irgend das Gute hemmen, oder unmöglich machen. Dieser stille Bund der Verständigen würde dann eben so wol das Theater bewachen, daß nicht das Unziemliche geschehe, nicht das Abgeschmackte geboten würde, der Schauspieler sich nicht vernachlässigte, oder durch Kabale den Beifall zu erschleichen suchte, den seine Partei zu erstürmen strebt: als er auch die Direktion in guten Absichten unterstützte, die Kritik, wenn sie sich auf eine würdige Art hören läßt, prüfte, und sich mit dieser und der waltenden Ordnung, wenn sie eine gerechte ist, einigte, um so Stärke zu gewinnen und zu geben. Der ächte Kritiker kann von einem gebildeten Publikum lernen, das Publikum lernt von ihm, das spielende Theater erhebt und unterrichtet beide, wenn es irgend seinen Zweck erfüllt, muß aber gegenseitig die verständigen oder scharfen Einreden anhören und sich nach ihnen reguliren.

Kann man einer Direktion nicht nachweisen, daß sie eigensinnig, oder nach einseitigen Grundsätzen handelt, daß sie nur für den äußern Sinnenreiz wirkt, oder gar nichts für ihn thut, daß sie nur gewisse Stücke aufführt, und andere ausschließt, daß sie nicht jedem Schauspieler Gelegenheit gibt, sein Talent zu üben: so wird es fast eine Pflicht gebildeter Geselligkeit, daß Direktion und Publikum sich verstehen und unterstützen. Es kann gut oder nothwendig sein, daß auch das von allen Theilen als abgeschmackt Anerkannte sich von Zeit zu Zeit darstellt, wenn es einmal der Modegeschmack oder die falsche Richtung verlangt, und es auf anderen Theatern schon einheimisch geworden ist, sei es auch nur, um die Neugier zu befrie-

digen, oder durch Zaudern und Zurückſchieben den Gegenſtand nicht bis zu einer Wichtigkeit zu ſteigern, die ihm nur ſelten zukommt. Wenn die Direktion auch den Geſchmack zu befördern wünſcht, wenn ſie auch das Beſſere einſieht, muß ſie doch durchaus nicht einſeitig erſcheinen, denn auch das Kleine und Unbedeutende verlangt zuweilen neben dem Thörichten ſein Recht. Was half es dem trefflichen Engel, daß er auf Jahre lang die „Zauberflöte" hinausgeſchoben hatte? Gewiſſe Dinge laſſen ſich einmal nicht aufhalten, ſo wenig wie Schröder, der im Alter etwas zu ſtrenge wurde, weder durch eigene Arbeiten, noch ſein treffliches Spiel der Verwirrung des Modegeſchmacks einen Damm entgegenſetzen konnte. Das Verkehrte heilt ſich oft ſelbſt durch Ueberſättigung und Ekelkrankheit. Als Goethe in ſeinem Theater dem Hunde Platz machte, that er freilich nur das Rechte, und hier tritt der Fall ein, wo die Direktion gegenkämpfen muß oder weichen, beſonders wenn ſie und das Publikum, wie in Weimar, ſo löblich eins geweſen waren. Wir können auch weder in Erleuchtung, noch Dekoration oder Kleidung, durch bloßen ſteifen Vorſatz wieder in jene Art und Weiſe zurück, die zu Eckhof's Zeiten unanſtößig und beliebt war, ein Anderes jedoch iſt es, dem Unvermeidlichen nachgeben, es aber mit Geſchmack und den Forderungen der Kunſt verbinden und nach Gelegenheit mäßigen, oder es muthwillig befördern, und das Ueberflüſſige und Läſtige bis zum höchſten Uebermaß ſteigern, und dann doch wieder dieſe Ausgaben beklagen, die das Beſſere unmöglich machen, wie ſo manche Direktionen in Deutſchland gethan haben, die ihrem und anderen Theatern ihre Beſtimmung verwirren.

Ein ſolches Publikum, wie ich es eben geſchildert habe, und wie es ſich von Zeit zu Zeit zuſammenfindet, wie es

Jahre lang Schröder, unſern größten Künſtler unterſtützte, wie Engel es vorfand, wie es in Weimar beſtand, und in Wien faſt immer die Stimme führt, wird ſich ſelten oder nie von den Schauſpielern für oder gegen ein Stück, feindlich oder freundlich gegen andere Mitſpieler ſtimmen laſſen. Schröder hatte es ſchwer verpönt, daß ſeine Schauſpieler von neuen Stücken an öffentlichen Orten gut oder böſe ſprachen: und mit Recht; denn wie ſelten, daß auch der Talentvolle Einſicht in die Poeſie hat? — Und wenn er ſie hat, warum ſoll er durch ſein Urtheil falſche Erwartung oder Verſtimmung erregen? Auch der Beſte beurtheilt die Stücke nur nach der Wirkung, die er ſich von ſeiner Rolle verſpricht, wenn er ſie ſelbſt wichtig findet, aber jede undankbar nennt, der er keine Einſicht abgewinnen kann. Dabei haben faſt Alle (oft auch die Verſtändigen), die Gemüthskrankheit des bekannten Zettel, der Pyramus, Thisbe und den Löwen zugleich ſpielen will, der brüllen und fiſtuliren kann, und dabei ein ſo ſchöner Mann iſt, wie man nur an Feſttagen ſehen kann, und gleich forſcht, fragt, denkt, in welchem Bart, in welchem Rock, mit welcher Mütze er ſeinen Liebhaber oder Tyrannen ausſtaffiren ſoll, ſelbſt bevor er noch die Rolle oder das Stück kennt. Dieſe Gattung wird niemals ausgehen, und diejenigen ſind natürlich am begehrlichſten, bei denen ſich das Ohr wie bei Zettel, ſchon poetiſch meldet.

Vertrauen des Publikums zur Direktion, Entgegenkommen dieſer den billigen Wünſchen und Forderungen, gegenſeitige Mittheilungen, ſei es durch Freunde oder in öffentlichen Schriften, Alles dies, wenn es wieder hergeſtellt wird, kann das Theater vielleicht von neuem erheben, und iſt erſt hier oder anderswo das Bedürfniß allgemein, vernimmt man von Kennern und Liebhabern die Forderung

wieder, daß man gute Stücke gut will ſpielen ſehen, ſo werden ſich auch Talente von neuem melden und bilden, wir werden Komödianten (wie ehemals die Beſſeren ausſchließlich hießen, denn ſpielen, darſtellen kann am Ende Jeder, aber Komödiant ſein, iſt nur Wenigen verliehen; das Wort iſt ohne Noth in Verruf gekommen) wieder entſtehen ſehen, Dichter werden dafür ſorgen, das Theater mit beſſeren Produkten zu verſorgen und man kann dann wieder, wie vormals, den Gang der Bildung auch am Theater abmeſſen, ſtatt daß jetzt in einer Reihe von Jahren die Bühne im ſchreiendſten Widerſpruch mit den Forderungen auch der billigſten Kritik ſich befindet.

Nur können wenige Schreier, einige Hetzende, denen es allenthalben daran liegt, das Publikum in ein Mißverhältniß zur Direktion zu ſetzen, wenn es ihnen einmal mit einer kleinen Faktion gelingt, ein Stück oder einen Schauſpieler durch ihr Getümmel ſcheinbar fallen zu machen, unmöglich für den Ausdruck und die Stimme des ächten und ehrwürdigen Publikums gelten. Wir haben hier (und wo geſchieht nicht Aehnliches?) das Beiſpiel gehabt, daß einige Stücke, die Lieblingsſchauſpiele geworden ſind, im voraus verdammt waren, und daß man es allgemein wußte, ſie ſollten geſtürzt werden. Viermal oder fünfmal mißräth ein ſolcher Verſuch, irgend einmal ändert ſich die Conjunktur, und Schauſpieler etwa, die früher beſchützten, ſtimmen ein, ein Werk fallen zu laſſen, und wenige Friedenſtörer können den Sturz, wenn die beſſeren ruhig ſind, ſcheinbar herbeiführen, und auf das Publikum alsdann den Schein der eigenen Geſchmackloſigkeit werfen. Wenn alle Gebildeten und Ungebildeten über ein Werk entſcheiden, ſo wäre es anmaßend, wenn irgend eine Direktion es mit Gewalt erhalten wollte. Aber diejenigen, die die Geſchichte des Theaters kennen, werden auch wiſſen,

daß in Wien, Paris und London unzählige Stücke bei der ersten Aufführung durchgefallen sind, die nachher so die Lieblinge wurden, daß das Publikum wie Theater stolz auf sie waren; denn auch die Unterrichteten können wol beim ersten Anblick irren, wenn ein Werk durch Feinheit und Scharfsinn große Aufmerksamkeit der Zuschauer fordert, oder vielleicht durch einen seltsamen Humor, oder gewaltige Begebenheiten erst mehr erschreckt als befriedigt. Allenthalben ist der Versuch gemacht worden, anerkannte Meisterwerke, wenn sie zuerst keinen Eingang fanden, einer zweiten genaueren Prüfung zu unterwerfen. Um so natürlicher, wenn wol von demselben Autor schon andere Stücke dem Publikum bekannt sind, und zu den Lieblingen gehören. Verbreiten dann die Intriguenführer allenthalben, die Direktion wolle das Publikum tyranniſiren, achte die Aussprüche desselben so wenig, daß es die Zuhörer im Gegentheil roh und ungebildet nenne: finden alsdann diese und ähnliche Lügen Eingang, so läßt sich auch wol der Ruhigere und Einsichtige im Unmuth verleiten, mit dem Kabalenmacher gemeine Sache, die er alsdann für die gute hält, zu verfechten, um mit bezahlten Lärmenden und Ruhestörern die unveräußerlichen Rechte des Publikums wieder zu erobern, ohne daran zu denken, daß sich die Verständigen nur hergeben, um schlechte Absichten, Gemeinheiten, die mit dem Publikum so wenig wie mit dem Theater etwas zu thun haben, durchzusetzen.

Wenn dergleichen vorfällt, so thut dasselbe Publikum, wenn es sich so hat hintergehen und übereilen lassen, nur das, was ihm geziemt, wenn es bei einer andern Veranlassung gegen die scheinbaren Freiheitsverfechter mißtrauischer wird, und näher und kälter prüft, um seine Würde zu behaupten. Sollte es nöthig sein, so würde sich auch ein

andermal die Gelegenheit finden, dieſe Andeutungen näher und beſtimmter auszuführen. Ein dramaturgiſches Blatt muß zu Zeiten auch auf die allernächſten Bedürfniſſe Rückſicht nehmen, und auch wol (wenn es nur nicht ſelbſt gemein wird) gegen die gemeinſten Erſcheinungen kämpfen, oder ſie erklären und enthüllen.

Nach allem Vorausgeſchickten entſteht nun freilich noch eine Frage und ein Zweifel, die eigentlich in den Vorgrund können geſtellt werden, — nämlich: ob wir Deutſchen denn auch wol überall eine dramatiſche Nation ſind: d. h. eine ſolche, deren Charakter, Sinn, Neigung ſich wirklich zum wahren, ächten Theater richtet, die deſſelben bedarf, und in ihm ſeine beſten Kräfte der Poeſie, des Witzes und Scharfſinnes entwickelt. Nachdem wir ungefähr ſeit einem Jahrhundert eine Bühne beſitzen, ſo darf dieſer Zweifel, der vor funfzig Jahren ſich unbillig zu früh gemeldet hätte, jetzt wol aufgeworfen werden. Und wenn er Grund haben ſollte, ſo wäre hieraus genügender, wie aus allen Forſchungen, die Erſcheinung erklärt, warum unſer Theater, indem es mit dem beſten Willen des Publikums zugleich, bald dieſen bald jenen enthuſiaſtiſchen Anlauf nimmt, doch immer noch nichts Feſtes und Würdiges geworden iſt, und der Verfall ſich immer, in unſeren Tagen am ſchlimmſten, nach kurzer Blüte wieder meldet.

Ein Volk kann darum ſehr begabt ſein, ſo gut, wie ein einzelner Menſch, und dennoch dieſes Sinnes für Theater und Drama entbehren. Jahrhunderte, die darum nicht ſchlechter waren, haben ſich ohne Bühne beholfen und den Mangel nicht empfunden. Wenn wir irgend genau ſein wollen, ſo können wir nur von drei Nationen behaupten, daß ſie in neuerer Zeit ein wahres Theater gehabt haben, das den Sinn und die Neigung, den Geiſt und Charakter

des Volkes wahrhaft darstellt, mit einem Wort, eine nationelle Bühne besaß, das heißt überhaupt Bühne; denn ein Theater, das nur das Fremde zahm oder ungeschickt nachahmt, ist nicht in Rechnung zu stellen. So verhielten sich schon die Römer gegen die große Erscheinung der atheniſchen Bühne.

Die Engländer haben die älteste Bühne in Europa, die schon durch Shakspeare, seine Zeitgenossen und einige Vorgänger so begründet wurde (um 1580), wie sie noch gegenwärtig ist. Nicht nur, daß die meisten Werke des größten Dichters fast ganz unverstümmelt gespielt werden, und daß Schauspieler und Publikum auf diese stolz sind, und sie für das Größte halten, was die Bühne erschwingen kann: auch der Geist des Lustspiels sowol, wie der Tragödie, ist, wie schwach auch Manches erscheint, doch einem und demselben Streben treu geblieben. Jeder fuhr da fort, wo sein Vorgänger aufhörte, und ein großartiger Verstand, ein scharfer Witz, mannichfaltiger Humor, eine erhabene Ansicht der Welt, der Geschichte und des Lebens, in der Begeisterung der Poesie eine Scheu vor Schwärmerei und Unvernunft, ein Widerwille gegen das Kleinliche, Vorliebe für Tiefsinn und große mannichfaltige Begebenheiten, dies charakterisirt die englische Bühne, dies ist der Stempel, den alle Verirrungen niemals haben verwischen oder gar umprägen können. Das Schwächste und Aermste schließt sich als letztes Glied der Kette an das Größte von Shakspeare und Benj. Jonson, und nicht allein aus diesem kann der Geschichtforscher, Staatsmann, Denker und Philosoph lernen, oder der Witzige und Scharfsinnige über den Geist erstaunen, sondern auch kleineren und späteren Autoren ist die richtige Lebensansicht, das Große, das Oeffentliche, das tiefsinnige Geheimniß des Staates nie ganz abhanden gekommen, und

weder die Revolution noch Rebellion, weder Karl II. und ſein Hof, weder der franzöſiſche Einfluß noch die Bekanntſchaft mit Spaniern und Deutſchen hat dieſes Fundament nationeller Poeſie erſchüttern können.

Die ſpaniſche Bühne ward durch Lope de Vega faſt ſo früh, als die engliſche gegründet. Von dieſem großen Dichter finden ſich Arbeiten faſt in allen möglichen Formen. Das bürgerliche Leben, das in der Auffaſſung ſich ſelbſt der Art des Goldoni nähert, die wunderſamſten Märchen, Heldengeſchichten, Staatsbegebenheiten, religiöſe Legenden, Mord- und Geſpenſterhiſtorien, Luſtſpiele, in denen bald Charakter bald Intrigue, hier Leidenſchaften dort ſeltſame Zufälle vorherrſchen, eine ſo überraſchende Mannichfaltigkeit zeigt ſich, daß nicht leicht ein Schauſpiel dem andern ganz ähnlich ſieht. Man hat oft genug Lope den ſpaniſchen Shakſpeare genannt. Wol nur, weil die meiſten das Individuelle des britiſchen Dichters nicht kennen, und das dafür halten, was allen ſeinen Zeitgenoſſen gemein war, was überhaupt die Eigenthümlichkeit der engliſchen Bühne, beſonders der älteren, ausmacht. Alle ſolche ſprichwörtliche Benennungen ſind immer ungeziemend, denn jeder große Meiſter iſt eben darum groß, weil er der einzige iſt. Als die Deutſchen unmittelbar von der Bekanntſchaft mit den Franzoſen zuerſt zum Shakſpeare kamen, verwunderten ſie ſich unbillig über die Art, mit Zeit und Raum umzugehen; dies, und einige Seltſamkeiten, wie die Leidenſchaft mancher Scenen, ſowie die ſcheinbare Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, waren und ſind Vielen noch die Kennzeichen, woran ſie den großen Genius unterſcheiden. Haben Manche doch, aus derſelben Urſache, ſogar den Gozzi den italieniſchen Shakſpeare genannt. Dergleichen Seltſamkeiten, Vermiſchung des Ernſten und Lächerlichen, findet man denn

bei Lope auch, aber im Wesentlichen ist Lope und Shakspeare, ja die englische und spanische Bühne völlig einander entgegengesetzt. Durch die Autos Sacramentales, diese öffentlichen geistlichen Bühnen, durch die Sitte, daß die Priester und Mönche, ohne Anstoß zu erregen, das Theater besuchen dürfen, ist die Bühne mit dem Tempel, die dramatische Dichtkunst mit dem Cultus der Religion nicht in den scharfen Gegensatz getreten, wie in den übrigen europäischen Ländern, wo die Kirche zuweilen feindlich gegen das Drama einschritt. Wunder, Legenden, Messe, Kirchendienst, Erscheinungen Christi oder seiner Mutter, sind daher in den Schauspielen der Spanier nichts Seltenes, und eben so häufig treten böse Geister oder Lucifer auf, und der Dualismus des Guten und Bösen kämpft gegen einander in Thaten und Worten, dialektisch und rhetorisch, fromm und gottlos. Von jener individuellen Zeichnung der Charaktere, die die englische große Zeit charakterisirt, kann hier gar nicht die Rede sein, eben so wenig von den richtigen Motiven, der nothwendigen Fortschreitung der Handlung, von dem großartigen Verstande, oder der Weisheit des Plans: wol aber von dialektischem Scharfsinn, der oft bis auf die feinste Spitze getrieben wird, künstlichen und ergreifenden Gegensätzen, großer Erschütterung, Anregung der geheimsten Kräfte der Phantasie, und einem poetischen Allegorismus, der alles Leben, statt ihm eine klare, richtige Bedeutung zu geben, in Vision auflöst und Traum, die eben so geistig als gespenstisch, eben so wahr als unwahr, unsere Phantasie an einen Abgrund führt, aus welchem Ewigkeit und Vernichtung zugleich räthselhaft heraufspiegeln. Diese Aufgabe, welche sich diese religiös mystische, oder allegorische Poesie gesetzt hat, löst sie oft durch phantastische Erhabenheit, erzeugt aber eben so oft das wahrhaft Abge-

ſchmackte und Läppiſche, und in den meiſten Fällen, wenn ein Dichter, wie Calderon, ſich des Stoffes bemeiſtert, wird ſich beides vermiſchen und innigſt durchdringen. Dieſe poetiſche und ſeltſame Weiſe, zu erklären ohne zu erklären, die Thatſachen unbedingt als ſolche, ohne Motiv, hinzuſtellen, daß ſie dem Glauben in einer, dem Zweifel in einer andern Geſtalt erſcheinen, ſodaß Alles mehr oder minder Allegorie wird, und der Schluß immer ein willkürlicher ſein muß, hat der Spanier auch auf alle andere Gattungen des Schauſpiels übertragen. In den mythologiſchen Gegenſtänden, oder denen aus der Geſchichte, muß Scharfſinn, Witz, irgend ein Gedanke, der oft außerhalb des Gedichtes liegt (viele Neueren nennen dies Idee), das Ganze binden und zuſammenhalten. In einer Staatsrevolution, dem Untergange eines Königs oder Reiches ſuche man ja nicht jene tiefſinnigen und überzeugenden Motive des Shakſpeare, die uns eben ſo viel Pſychologie wie Politik entwickeln, und dadurch im Gedicht ein wahres Studium auch dem anbieten, der noch etwas Anderes, als die Poeſie in ihm ſucht: ſondern die Thatſache wird auf Treu und Glauben angenommen, die Erklärung wird ſchon vorausgeſetzt, und die Handlung an Legende und Anekdote, Leidenſchaft oder Liebe geknüpft, um ſie, nach dem Begriffe des Spaniers, dramatiſch und intereſſant zu machen. Daher erſcheint auch jede Begebenheit, mag ſie von großem oder kleinem Umfange ſein, gleich wichtig. Mit dem Luſtſpiel wird eben ſo verfahren. Die Begriffe der Ehre, Liebe, Treue, ſchweſterlicher Unterwürfigkeit und brüderlicher oder väterlicher Herrſchaft werden vorausgeſetzt und ſind immer dieſelben; Launen, Grillen, Unvorſicht kämpfen nur mit dem Zufall, der immerdar, ähnlich dem Grazioſo, in derſelben verfolgenden und verwirrenden Geſtalt auftritt. Die Leidenſchaft hat

ebenfalls eine gewisse Norm, und was von der Glut, Heftigkeit, und dem Ueberschwenglichen südlicher Gefühle bei Calderon und Anderen gesagt und bemerkt wird, muß mit mäßigender Vorsicht geglaubt oder wiederholt werden, denn Shakspeare und Goethe sind ohne Zweifel inniger und herzlicher. Wenn Lope oder seine Zeitgenossen Charaktere vorherrschen lassen, so sind auch diese keine deutschen oder englischen, sondern mehr aus Launen, schroffen, einzelnen Zügen zusammengesetzt, und die Umänderung derselben ist meist willkürlich. Kurz, was dem verständigen Deutschen oder Engländer das Wichtigste ist, wird vom Spanier als Nebensache behandelt, oder gar nicht beachtet, und was dem Spanier die wahre Poesie und Drama ist, liegt uns so fern, daß wir uns erst daran gewöhnen müssen und nie unser Erstaunen darüber ganz verlernen können. In die Bedingungen eingehend, sich den Forderungen fügend, muß jeder Sinn Calderon, Lope, Moreto, Montalvan, Roxas und viele Andere bewundern. Schon vor 1630 hatte sich das Drama der Spanier so fest gestellt, daß Calderon diese Form, die in Antithesen mit unerschöpflichem Witze spielt, zu der Vollendung führen konnte, die wir in seinen unsterblichen Werken verehren müssen. Wie Spanien früher auf die französische Bühne wirkte, so äußerte diese seit Philipp V. einen Einfluß auf die spanische; aber wie oft auch ausgezeichnete Talente, kritisch oder durch Schauspiele, den Geschmack haben umstimmen und dem französischen nähern wollen, so ist es doch niemals gelungen, die eigentliche Nation von ihren verehrten Dichtern, oder der Form ihres eigenthümlichen Theaters abwendig zu machen. Auch dieses hat geistreiche und patriotische Vertheidiger gefunden, und man kann wol mit Gewißheit behaupten, daß weder Racine noch Shakspeare die spanische Bühne umwandeln

werden, weil ſie ſo ganz auf den Bedürfniſſen des Volkes und ſeiner Geſinnung gegründet iſt.

Es iſt bekannt, daß das wahre, nationale franzöſiſche Theater ſich um Vieles ſpäter begründete. Zu Shakſpeare's und Lope's Zeiten, als Garnier und einige Andere ſchrieben, ſind die Trauerſpiele nur noch Deklamationen, ohne alle dramatiſche Verbindung und tragiſchen Charakter. Die Luſtſpiele ſind Poſſen, ziemlich grob, und von wahrer Komödie, den uralten Advokaten Patelin etwa ausgenommen, zeigen ſich nur ſo eben die Spuren und Anlagen. Was die luſtigen Geſellſchaften unternahmen, grenzt doch eben nur an die Faſtnachtsſpiele unſers Hans Sachs. Als ſich die ſpaniſche Bühne gebildet hatte, ahmten die Franzoſen deren Schauſpiele nach, oder überſetzten ſie, und es iſt bekannt genug, daß viele Dramen der beiden Corneille, und ſelbſt der berühmte Cid des größern Bruders hier ihren Urſprung nahmen. Dieſes Trauerſpiel, welches übrigens dem ſpaniſchen Original nur wenig zu verdanken hat, iſt der Wendepunkt der dramatiſchen Bildung der Franzoſen. Pierre Corneille, Moliere und Racine ſind die Autoren, die den Geſchmack der Nation, die Bedeutung ihrer Bühne für alle Zeiten beſtimmten. Die Tragödie iſt ihnen ſeitdem eine künſtliche rhetoriſche Darſtellung, in der die Leidenſchaften wie Charaktere ſich dieſer vollen, angeſchwollenen Rede fügen müſſen, und conventionell (wie bei den Spaniern in anderer Art) über Liebe, Ruhm, Patriotismus, Rache, oder was es nun ſei, ſich vernehmen laſſen. Die Natur und Wahrheit, welche die Engländer ſuchen, iſt den Franzoſen eben ſo fremd und unverſtändlich, wie den Spaniern, ſie theilen mit dieſen den Hang zum Schwülſtigen und Ueberladenen, aber dieſe Unnatürlichkeiten verbergen ſich in der Künſtlichkeit einer feineren und eleganteren Rede-

kunſt. Wie die ganze Handlung unter dieſen oratoriſchen Geſichtspunkt gezogen iſt, ſo muß ſich auch die verwickelte nach Stunde und beſchränktem Raum bequemen, und der Franzoſe ſieht gern über Unnatur und Unmöglichkeit hinweg, wenn nur nicht ſeine Redefigur, wie ſeine Dichter und Kritiker ſie feſtgeſtellt haben, verletzt wird. Ueberflüſſige Vertrauten, unpaſſende Liebesintriguen und Galanterie ſtören ihn nicht, eben ſo wenig die Lückenbüßer, die auch bei der reichſten Handlung die leeren Stellen ausfüllen müſſen, die ſich immer melden, weil eben die Handlung ſelbſt nicht als ſolche, ſondern nur als eine, die beſprochen wird, gelten ſoll. Von der bunten Mannichfaltigkeit der Spanier und dem tiefen Ernſt und der begründeten Wahrheit der Engländer ſind dieſe Compoſitionen in ihrer ermüdenden Einförmigkeit gleich ſehr unterſchieden. Das Wichtigſte, was zunächſt liegen und auf ein gebildetes Volk am meiſten wirken ſollte, die vaterländiſche Geſchichte mit ihren großen Begebenheiten, können die Franzoſen ſo wenig brauchen, daß es ſogar ein Geſetz der Kritik bei ihnen geworden iſt, die tragiſche Handlung müſſe in der Vorzeit liegen und die Entfernung des Orts, China, die Tartarei, Amerika, erſetze vielleicht das frühere Jahrhundert. Da Alles, was in der Gegenwart keimt und blüht, ſtört, ſo iſt eben das Allgemeine, Unbeſtimmte nur das Poetiſche, und die Deklamation muß die allgemeinen Begriffe und die aller individuellen Wahrheit entkleideten Gefühle in ſchöntönende Reden auflöſen. Die hohe Milde und Großheit des Sophokles iſt es, die ſie auf ihrem Wege, aber natürlich verbeſſert, gefunden zu haben glauben. Aber die Kraft der witzigen ſpaniſchen Antitheſen, die Reden der römiſchen Hiſtoriker und der tragiſche Seneca ſind es doch, die die tragiſche Begeiſterung ihrer Dichter erregt haben, und die auch in

ihren Werken widerklingen. Den Römern entnehmen sie daher gern den Stoff zur Tragödie, und diese so gut wie die Griechen müssen sich dann ein Drangsal der Liebe, die oft seltsam genug dem Hauptgegenstande widerspricht, gefallen lassen, eine französische Hofgalanterie der Gesinnung, von der die Alten weder in Scherz noch Ernst ein Wort verstanden hätten. Fügt man sich aber den festgestellten Bedingungen dieser rhetorischen Kunstwelt, so ist bei den anerkannten Dichtern, so grausam, selbst unmenschlich oft die Gesinnung und der Kern der Tragödie sein mögen, Vers, Sprache, Ausdruck gebildet und glänzend, und wird die Scene so deklamirt, wie es die Kunst fordert, das heißt gemildert und der Natur wieder näher gebracht, indem der Würde nichts vergeben wird, so kann auch der Deutsche und Engländer hingerissen und geblendet werden.

Sei diese Tragödie aber auch nach unserer Einsicht beschaffen, wie sie wolle, so spricht sie das Eigenthümliche der Nation aus und erfüllt ihre Sehnsucht des Tragischen. Daß sie keine ächte Tragödie sei, trotz dem, was Eitelkeit und Vorurtheil an ihr bewundern, haben alle ihre Kritiker, ja die vorzüglichsten Dichter selbst eingesehen und in künstlichen Wendungen oder offen eingestanden und bekannt. Aber Keinem ist es gelungen, am wenigsten den geistreichen Revolutionairs, wie einem Diderot, das Gebäude zu erschüttern. Es ist so fest gegründet, daß es selbst die Stürme der Revolution überdauert hat, und jeder junge Dichter, der bei seinem Volke für einen solchen gelten will, muß sich dem gestempelten Geschmack fügen. — Kein Franzose hat wieder so viele mannichfaltige Formen und Töne des Lustspiels versucht, als Moliere. Wenn die Tragödie das Nahe, Unentbehrliche, ohne welches die Griechen und Shakspeare kein Trauerspiel hätten dichten können, recht geflissentlich

vermeidet, so nimmt das französische Lustspiel dagegen das Allernächste, alle Verhältnisse des unmittelbarsten Lebens, Sitten, Verirrungen und Thorheiten der Zeit auf witzige Weise in sich auf und eine milde Weisheit zeigt in ihrem Spiegel das Mannichfaltigste und Wunderlichste des Menschen in verständiger Beschränktheit. In dieser Bahn haben sich die Franzosen als Sieger in einer beneidenswerthen Bildung gezeigt, und durch die mannichfaltigen Kreise der Dichter, deren Werth sehr unterschieden ist, spielt dieser heitere Geist freundlich ergötzend. Das wahre französische Lustspiel hat einen eben so bestimmten Charakter, wie die Tragödie. Was Bitterkeit, Politik, Philosophie, Moral oder äußere Absichten auch zu verschiedenen Zeiten als Poesie haben einschwärzen wollen, so ist es ihnen doch nie gelungen. Noch lange wurde aus dem Spanischen nachgeahmt, aber Alles, was auch vorübergehenden Beifall erlangte, konnte sich niemals dem eigentlichen Stamm der dramatischen Literatur einimpfen. Das Familiengemälde, das rührende Drama, die Tragikomödie konnten, so viel Anhänger auch Diderot, später Mercier und früher la Chaussée und Andere zu verschiedenen Zeiten haben mochten, so wenig einen wahren Einfluß auf das Lustspiel äußern, daß dieses dadurch hätte verdrängt oder vergessen werden mögen, so wenig wie de Belloy oder die Nachahmungen Shakspeare's, wie bürgerliche Tragödien der Engländer, oder wunderbare, den Romanen entlehnte ernsthafte Schauspiele je Corneille oder Racine haben in den Weg treten dürfen. Die Nation hat zu bestimmt ausgesprochen, was sie will, als daß sich erwarten ließe, sie würde jemals von diesen Gesinnungen abweichen.

Die Italiener hatten früher als alle anderen Nationen in Europa ein geschmücktes und theueres Theater. Deko-

rationen, die ſich zu Kunſtwerken erhoben, geräumige edle Bühnen, welche Fürſten von den berühmteſten Baumeiſtern errichten ließen, zierten mehr wie eine Stadt Italiens. Schon der große Arioſt, Macchiavell, Bibiena verſchmähten es nicht, für das Theater zu arbeiten, ſowie viele Männer der florentiniſchen Schule früher und ſpäter; Schauſpiele im poetiſchen Geiſte dichteten Taſſo und Guarini. Noch leben manche dieſer Gedichte, wenngleich nicht mehr auf der Bühne, und es gab Zeiten, wo bei Vermählungen oder Thronbeſteigungen ſich die Blüte Italiens in dieſem oder jenem Orte verſammelte, um ein neues, oder ein aus den Alten überſetztes Schauſpiel zu ſehen; und Speroni, ein tragiſcher Dichter wie ſcharfſinniger Kritiker, und manche ausgezeichnete Geiſter wetteiferten mit Taſſo und weniger berühmten Namen um die Krone im Schauſpiel. Mehr wie einmal ſchien eine Theaterfeierlichkeit ſchon im Anfange des 16. Jahrhunderts ein großes Nationalintereſſe zu erregen, ſodaß nach dieſem Eifer, ſowie nach der großmüthigen Unterſtützung, die prachtliebende Fürſten der Bühne angedeihen ließen, zu einer Zeit, da in England und Frankreich noch nichts von dieſer Art geſchah, man glauben ſollte, von Italien aus hätte das Muſterbild der Theater ſich für die übrigen Völker geſtalten müſſen. Es hat ſich aber hier recht deutlich das Gegentheil gezeigt, wie nämlich keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geiſter eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht dieſe Beſtrebungen unterſtützt, und daß im Gegentheil dieſe Anſtalt nur wachſen und gedeihen kann, wenn ſie vom Volk und deſſen Eigenthümlichkeit, Kraft und Luſt ausgeht, damit, wenn ſchon ein dauernder Grund gelegt iſt, der Kritiker, Denker und gebildete Dichter den Inſtinkt und Trieb zur Kunſt veredeln.

So geſchah es in Athen, England und Spanien, gewiſſermaßen auch in Frankreich, wo, wenn der Hof hier ſehr beſtimmt früh einwirkte, er wenigſtens mit der Hauptſtadt einverſtanden war. Alle dieſe italieniſchen Bemühungen verſchwanden aber und wurden vergeſſen, nur von den Gelehrten ſtudirt und bewundert, und ſo zeigte ſich ſchon früh in Italien die Erſcheinung, daß, bis auf wenige Autoren, die allerdings im Munde des Volkes ſind, das, was der gebildete Geiſt hervorbringt, in einem abgeſonderten Elemente, das das Volk nicht berührt, ſich bewegt, und daß jene Ueberſetzungen aus Plautus, Terenz, Euripides und die Nachahmungen des Sophokles oder Seneca nur für den Gelehrten und Kritiker da waren, und das Volk ſeinen alten improviſirten Späßen, jenen phantaſtiſchen Tollheiten getreu blieb, die ſo wenig Verſtand und Vernunft bedürfen, daß dieſe im Gegentheil jene luftigen Erſcheinungen vernichten würden. Dieſe Scherze und Schwänke, Masken und Obſcönitäten, die wol ſchon aus dem Alterthume herüber gekommen ſind, machen noch immer das eigentliche Nationaltheater der Italiener aus, wenn man es ſo nennen will: es iſt wenigſtens das, was ihr Genuß, der mit Paſſivität verbunden ſein muß, fordert, wobei ſie freilich wieder einen poetiſchen Sinn für das Phantaſtiſche, Bizarre und Tollwitzige zeigen und entwickeln, der den übrigen Europäern nicht zu Gebote ſteht. Die poetiſche Leidenſchaft bildeten ſie ſpäterhin auf große Weiſe in der Muſik und ihrer Oper aus, bis dieſe in den neueſten Zeiten ſich ebenfalls jener Paſſivität hat bequemen müſſen. Wie vielmal iſt von edeln Gemüthern der Anlauf genommen worden, um eine Tragödie zu erſchaffen, die immer nur von der Schule geprieſen wird, da ein tragiſcher Sinn dem Italiener nicht beizuwohnen ſcheint. Maffei, Monti, und ſo mancher poetiſche Geiſt

hat weder den Ton und die Art gefunden, die das Volk versteht und es anspricht, noch sind ihre Werke auf dem Theater, oder im Gedächtniß geblieben. Wie isolirt steht als Parteihaupt der schroffe Alfieri da, dessen Kraft und Opposition stark genug waren, sich Anhänger, aber kein wahres Publikum zu bilden, dessen Mangel an ächter Poesie, sowie seine harten undramatischen Compositionen freilich wol nirgend das Volk bilden und hinreißen könnten. Aber der Diktator einer Sekte von Gelehrten ist er geworden, wie Italien diese Erscheinung schon sonst hervorgebracht hat. In den neuesten Zeiten hat man mit Kraft und Geist den Versuch gemacht, sogar Politik und Staatsangelegenheiten, das Leben und den Fall großer Männer der neueren Geschichte zum Gegenstand der Tragödie zu nehmen. Es wird sich zeigen, ob diese Erscheinung durchdringen und populär werden könne, im Bestreben und dem Gedichte selbst ist Vieles zu loben. So wissen wir also noch nicht, ob es überall eine italienische Tragödie geben könne, und eben so wenig, wenn sie möglich ist, wie sie beschaffen sein würde, weil alle bisher versuchten Formen als unbrauchbar immer wieder sind zerbrochen worden. Schon früh (um 1580) entstand die Tragikomödie, oder ein romantisches Schauspiel, in welchem vorzüglich Baptista della Porta sich auszeichnete. Diese Manier beherrschte völlig alle Theater und die Nation, seitdem von Neapel aus die Spanier ihr ihre Bühnenstücke von Lope und dessen Zeitgenossen mitgetheilt hatten, sodaß die Anzahl der nach den Spaniern übersetzten, nachgeahmten, oder in dieser Manier gearbeiteten Komödien im buchstäblichsten Sinne unzählbar ist. So kam auch Calderon und dessen Schule früh nach Italien hinüber; doch Alles, was in diesem Sinne geschehen war, verschwand, und ließ keine Spur zurück, als wenn es nie da gewesen wäre, sowie erst die spanischen

Dramen alle früheren in Vergeſſenheit gebracht hatten. — Das eigentliche Luſtſpiel, wenn es ſeine gelehrte Miene und die Erinnerungen an die Lateiner etwas mehr abgelegt hatte, wurde auf die verſchiedenſte Weiſe gebraucht und gemißbraucht. In Florenz, Venedig, Mailand wurden oft die wunderlichſten Dinge vorgetragen. Nicht blos benutzte der berüchtigte Peter Aretin ſeinen Ruf, um ziemlich unzuſammenhängende Komödien herauszugeben, wir beſitzen ſelbſt vom tiefſinnigen Jordanis Bruno ein ſeltſames Luſtſpiel. Oft wurde keins von allen, die in der Literatur bekannt ſind, auf der Bühne geſpielt, und ſelbſt die Komödien des Arioſt wurden nicht populair. Dem Goldoni gelang es ſpäterhin, ſich der Nation gewiſſermaßen zu bemächtigen, indem er durch eine große Anzahl von Komödien in allen Theilen Italiens ſich großen Beifall erwarb. Er iſt wol der einzige Dramatiker der Italiener, der eine Seite des Nationalcharakters, die Paſſivität, Schwäche, das kleinliche Leben und die armen Leidenſchaften mit Beobachtung und Geiſt aufgefaßt, und ſie mit etwas dünnem, aber oft anmuthigem Witze hingeſtellt hat. So ungleich ſeine Komödien ſind, ſo müſſen doch die meiſten zu den ergötzlichen Produkten gerechnet werden, beſonders wenn man es ſo glücklich trifft, ſie in Italien ſelbſt von guten Truppen dargeſtellt zu ſehen. Der poetiſch gebildete Italiener unſerer Tage will ſeinen Landsmann nicht mehr anerkennen. Chiari iſt viel ſchwächer, Federici gewiſſermaßen ſchon deutſch, und viele der neueſten franzöſiſch. Gozzi machte den Verſuch, das Maskenſpiel und die Kunſt des Improviſirens in Märchen oder Schauſpielen, die er wieder den Spaniern nachbildete, zum Nationaltheater zu erheben und Goldoni und deſſen kleinliche Schilderungen zu verdrängen, aber mit dem Abſterben der Truppe Sacchi ſind auch ſeine geiſtreichen Verſuche in Italien

für immer geſtorben, und der deutſche Leſer muß ſich geſtehen, daß Gozzi's Polemik gegen Goldoni eine einſeitige und unbillige iſt, da dieſer überdies mannichfaltiger und reicher in ſeinen Gemälden ſich zeigt, als Gozzi, der mehr blendet als befriedigt. — Von einem Volke, das keinen Dichter nennen kann, der auf lange hinaus die Theater beherrſcht, das jedem Modegeſchmack weicht, dem fremden wie einheimiſchen, das kein einziges wahres und großes dramatiſches Meiſterwerk aufzuweiſen hat, kann man wol, ohne unbillig zu ſein, behaupten, es habe kein Theater, und zwar deswegen, weil es ihm wahrſcheinlich an dramatiſchem Sinn mangelt. Wie reich iſt es dagegen an muſterhaften Novellen. Erzählen iſt das glänzende Talent der Italiener.

Die Deutſchen ſetzen in Lehrbüchern und Geſchichten ihrer Literatur den Anfang ihres Theaters oft früh genug. Die Kloſterübungen der Roswitha zu nennen iſt überflüſſig, und es iſt mehr komiſch als patriotiſch, wenn man ſchon oft dem großen Lope de Vega und der außerordentlichen Summe ſeiner Schauſpiele unſern treuherzigen Hans Sachs mit ſeinen vielen Komödien hat gegenüber ſtellen wollen. Deſſen Faſtnachtſpiele kann man für dramatiſche Schwänke gelten laſſen, die wol auch im Zimmer zur Erluſtigung geſpielt werden mochten; ſeine Schauſpiele ſind eben nur Geſchichten in Geſpräch geſetzt, welches kein Geſpräch iſt, und ſeine moraliſchen oder allegoriſchen Gedichte in Dialog haben weit mehr dramatiſchen Charakter. Sein Landsmann und Nachfolger Ayrer iſt nicht viel weiter vorgeſchritten, und er iſt nur darum merkwürdig, weil er ſchon manche Schauſpiele des älteſten engliſchen Theaters nachgeahmt hat. Dieſe Nachahmungen verbreiteten ſich bald darauf noch mehr und gefielen vorzüglich im nördlichen Deutſchland, als nach wenigen Jahren, (wol ſchon vor 1600) eine Schauſpielergeſellſchaft, die ſich die engliſche

nannte, umherreiſte und in manchen Städten ihre Stücke gab, die wol alle dem Shakſpeare, Decker, Marlow, Haywood, Maſſinger, und zugleich dem Lope de Vega und deſſen Schülern nachgearbeitet waren. Dieſe merkwürdigen Verſuche, die ſich bis auf unſere Tage noch immer kenntlich in den Manuſkripten mancher umziehenden Marionettenſpieler erhalten haben, ſind die Vorfahren jener Darſtellungen, die ſpäterhin zum Theil extemporirt, von neueren Aufgeklärten unter dem Namen der Haupt- und Staatsaktionen zu voreilig verdammt und beſchimpft wurden. Denn dieſe Form, die Holberg in ſeinem Ulyſſes von Ithacia mit lebendigem Humor und Witz verſpottet, iſt doch nur diejenige, die wir für Trauerſpiel und Hiſtorie nach einem langen Zeitraum von wechſelnden Anſichten durch Schiller's und Goethe's Autorität wieder erobert haben: nicht als die einzige Form ernſter dramatiſcher Werke, ſondern nur als zuläſſige Freiheit für große und vielſeitige Gegenſtände, die ſich nicht enger binden laſſen, ohne ihre Bedeutung zu verlieren.

Es iſt zu beklagen, daß ſich nicht ſchon im Anfange des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um ſich dieſer, uns zuſagenden Geſtaltung zu bemächtigen, und ſie in vielſeitiger Ausbildung einheimiſch zu machen. Deutſchland, das überall die Poeſie faſt vergeſſen und ſeine Sprache verlernt hatte, ging aber einem ſo blutigen Trauerſpiel in ſeiner wirklichen Geſchichte entgegen, daß von jenen Schatten auf lange nicht die Rede ſein konnte. Rohheit, gemeiner Sinn hatte ſich indeſſen durch die Noth beim Volk erzeugt, und was man hie und da als Komödienſpiel jener Tage erwähnt findet, erregt mehr Ekel und Widerwillen, als es Aufmerkſamkeit verdient. Als Gryphius wieder ſchrieb, war der Faden, der dieſe Art der Dichtkunſt mit dem Volke verband, ſchon zerriſſen und er ahmte,

nur für den Gelehrteren, in den meiſten ſeiner Schauſpiele die Holländer nach, die ihr Schauſpiel ebenfalls von den Spaniern und Engländern empfangen hatten. Darum kann er auch eben ſo wenig wie Lohenſtein, der nach den Italienern arbeitete, zu den volksmäßigen Theaterdichtern gerechnet werden, ſo wenig wie die Unzahl jener Schuldramen, die ſchon früher auf den Gymnaſien gebräuchlich waren.

Nach langer Verſäumniß erwachte erſt wieder in Gottſched's Tagen das Bedürfniß zu einem wahren Schauſpiel. Der Stimmführer jener Zeit kannte nur die Franzoſen als Meiſter und Gründer ächter Kritik, als Muſter der Dichtkunſt und als vollendete Hof- und Weltleute, die einzig in Europa Witz hatten und verſtanden. England hatte ſich nach der Rebellion mehr als früher iſolirt, das ſinkende Spanien war faſt vergeſſen, und die franzöſiſche Literatur war in volleſter Kraft und Wirkung, wenn ſie auch vielleicht ſchon ihren Culminationspunkt überſchritten hatte. Ihr Einfluß auf Europa, vorzüglich aber auf Deutſchland, dem in einer traurigen Zwiſchenzeit alle geiſtigen Stützpunkte waren geraubt worden, war allgemein und ſchien unerſchütterlich.

Man war überzeugt, die franzöſiſche Tragödie müſſe auch die deutſche ſein. Die engliſche, wie die ſpaniſche Form, ſowie Alles, was dieſer eilig angenommenen Mode zu widerſprechen ſchien, wurde Barbarei geſcholten. El. Schlegel, der Erſte, der in einigen Luſtſpielen: „Die ſtumme Schönheit", „Der Triumph der guten Frauen", einen eigenthümlichen Sinn zeigte, ſchrieb ſeine Trauerſpiele in der Manier der Franzoſen. Gottſched und ſeine Schüler kannten nichts Höheres als dieſe Manier. Leſſing zeigte zuerſt wieder, was die deutſche Sprache vermöge, und nach einigen merkwürdigen Verſuchen erſchuf er ein ächtes deutſches

Schauspiel, „Minna von Barnhelm", welches noch jetzt der Bühne unentbehrlich ist, weil es die Gesinnung des Tages, den Charakter der Nation, die Soldatenehre jener Tage so großartig schildert, daß nach so vielen Verwandlungen der Zeit das Gemälde noch immer wirkt. Daß auch die spätere „Emilie" wahrhaft der Nation, nicht als vorübergehende Erscheinung, sondern als ein bleibendes Denkmal angehöre, hat der Erfolg bewiesen. Es schien sich eine wahre deutsche Schule zu bilden, um so mehr, da durch Eckhof und Ackermann auch Schauspieler in demselben Sinne auftraten, und ihren Zöglingen die wahre Darstellung der Natur und des Charakters zeigten. Alles schien für unser Theater gewonnen, als Goethe sein ganzes Zeitalter begeisterte. Um dieselbe Zeit erreichte auch die Kunst der Bühnendarstellung ihre Vollendung, und da der Deutsche nun, später zwar als andere Völker, seine Eigenthümlichkeit gefunden, und sie so schön und klar ausgesprochen sah, schien für alle Zeit eine nationale Bühne, die mit der früheren englischen und spanischen wetteifern konnte, gegründet. Die Dichter, die sich dem Genius Goethe's zuerst anschlossen, hatten zwar weder dieselbe Gewalt, wie er, noch lenkte sie derselbe klare Geist; sie zeigten sich mehr kühn, als stark, und verwandelten schon früh die Natur und Mannichfaltigkeit ihres Meisters in Manier: aber Klinger gab uns in seinen „Zwillingen" ein ächtes Trauerspiel, das mit Recht damals über einen geistreichen Nebenbuhler, als wahrhaft dramatisch und theatralisch den Preis errang, das von den Zeitgenossen mit allgemeiner Begeisterung bewillkommt wurde, und uns wol noch als ein herrliches Werk erfreuen könnte, wenn es nicht an einer monoton krampfhaften Sprache litte, die den Fluß der Reden und Scenen immerdar unterbricht und gleichsam die Sache immer wieder von vorn anfängt.

Klinger hat niemals dieſe ächte tragiſche Begeiſterung wieder erlebt, und ſeine ſpäteren Sachen leiden an Kälte und proſaiſcher Moral, wie die früheren, die den „Zwillingen“ folgten, an geſuchter Seltſamkeit und Manier. In jener Zeit, als alle Kräfte in Deutſchland erwachten, führte uns Leſſing, die Schule Goethe's und viele unſerer beſſeren Schriftſteller zu den Engländern, und lehrten uns Shakſpeare's Größe kennen. In jenem früheſten und kräftigſten Werke Goethe's, ſeinem „Götz“, war es eben ſo auffallend als bedenklich, daß das Gedicht in ſeiner wunderbaren Größe und Mannichfaltigkeit ſo wenig ſich dem Theater fügte, ja wol nicht blos dieſer und jener Bühne, ſondern aller theatraliſchen Darſtellung widerſprach und ſie unmöglich machte. Dieſer ſonderbare Mangel, bei dem Ueberfluſſe jedes anderen Talentes, hat ſich auch nachher in allen dramatiſchen Werken dieſes größten Dichters der Deutſchen ſowie der neueren Zeit, bemerklich gemacht, und hat wol hauptſächlich mit dazu beigetragen, daß unſer deutſches Theater keinen ſicheren Grund hat legen können.

Seelenmalerei, trefflicher Dialog und muſterhafte Sprache, große Gedanken und Begebenheiten, Entwicklung und Zeichnung der Charaktere, alles dieſes, nebſt glänzenden Schilderungen und meiſterhaften Verſen machen immer noch kein wahres Bühnenſtück. Und ſo ſind die „Wahlverwandtſchaften“, „Werther“, die unvergleichlichen Novellen deſſelben Dichters, ſowie ein großer Theil ſeines „Meiſter“, gleichſam nur durch Vorſatz nicht in dramatiſcher Form gebildet, und ſein „Taſſo“, „Götz“, „Egmont“, die „Iphigenia“ und „Natürliche Tochter“, ſowie „Clavigo“, „Stella“, „Claudine“, wie die übrigen dramatiſchen Gedichte ſind Meiſterwerke in Dialog geſetzt, aber, wenn wir es ſtrenge nehmen wollen, keine ächten dramatiſchen Gedichte. Sie können

auch, als ſolche, auf dem Theater keine große Wirkung hervorbringen. Der nähere Erweis dieſer Behauptung, deren Richtigkeit jeder Bewunderer unſeres Dichters ſchon längſt gefühlt haben muß, bleibt einem anderen Blatte vorbehalten. Goethe's wunderbare Natur hätte wol in ſeiner Poeſie wenigſtens eben ſo viel aufopfern müſſen, wenn er die theatraliſche Wirkung gefunden hätte, als er durch dieſes Gelingen nur irgend gewinnen konnte.

Leſſing, der die franzöſiſche Tragödie entfernen, und Diderot's Hausvater bei uns einheimiſch machen wollte, der in ſeinen dramatiſchen Arbeiten ſowol, wie in ſeiner Kritik auf die Natur hinwies, hatte Goethe und deſſen Freunden vorgearbeitet, ſowie dieſe durch vielfache merkwürdige Verſuche den Sinn für das Einheimiſche, Einfache und Familienleben erhöhten. Schröder, unſer größter Schauſpieler, aber weder tragiſcher noch komiſcher Dichter, zeigte in ſeinen dramatiſchen Arbeiten, wie das wahre Verſtändniß der Bühne dem Schriftſteller dichten hilft. Die meiſten ſeiner Schauſpiele halten jene oft getadelte Mitte zwiſchen dem Rührenden und Komiſchen, einige ſind umgeſtellte Novellen, andere mit Einſicht alten engliſchen Komödien mit eben ſo feiner Sittlichkeit als heiterer Anmuth verbeſſernd nachgeahmt: andere zeigen rührende und erſchütternde Verhältniſſe, genau und wahr, aber nicht kleinlich oder in Carikatur gemalt, aus unſerer deutſchen Bürgerwelt. Von einem höheren Standpunkt, wenn der Kritiker von der Bühne nur das Große und Vollendete verlangt, iſt es leichter, auf dieſe Gemälde mit Hohn hinab zu blicken und ſie zu verſpotten, als ihren ganzen Gehalt zu würdigen und ihnen mit Unbefangenheit des Kenners den Platz anzuweiſen, der ihnen auf dem wahren deutſchen Theater gebührt. Der Schauſpieler, ſowie der dramatiſche

Dichter, der aus ihnen nichts lernen kann, mag wol nur ein Talent zur Bühne bringen, deſſen Aechtheit man bezweifeln dürfte. Denn die Entwicklung wie Vorbereitung der Charaktere und Sachen, das Fortſchreiten der Handlung in jeder Scene und Rede iſt ſo trefflich und meiſterhaft, daß Schröder eben einer jener Autoren iſt, welche beweiſen, daß es Talente gebe, die ohne wahrhaft poetiſch begeiſtert zu ſein, durch Kenntniß der Bühne und Kunſt, gelenkt von edlem Geiſt und ſtarkem Charakter, vom Spiel des Theaters auf die rechte Art unterſtützt, allerdings Werke hervorbringen können, die ſich der Poeſie anſchließen und auch den ſtrengen Kenner befriedigen. Die Sprache dieſes Autors iſt dabei im Ganzen noch ſo friſch und lebendig, eben weil ſie wahrhaft dramatiſch iſt, daß ſeine Stücke von jedem deutſchen Theater hochgehalten und mit Fleiß und Liebe geſpielt werden ſollten. Schröder war es auch, der, wenn auch nicht zuerſt, doch mit großem Eifer und Erfolg Shakſpeare auf unſer Theater verpflanzte. Wie es ihm gelungen, in wiefern er den Dichter verſtanden, ob er ſeiner Zeit und ihren Vorurtheilen zu viel nachgegeben, ob er ſie gehörig gekannt, alle dieſe Fragen mögen an einer andern Stelle erörtert werden. Auch Garrick iſt mit dem größten Dichter nicht mit dem großen Sinn und der Billigkeit verfahren, die man erwarten konnte, und nur die neuere engliſche Bühne iſt immer mehr zu den Originalen zurückgekehrt, und hat die Verfälſchung derſelben mit jedem Jahr mehr vermieden. In Wien muß noch heut zu Tage der mehr als lebensſatte Lear am Leben erhalten werden, und hie und da melden ſich allerdings wieder Stimmen, die die Größe des Dichters tadeln und ſie zur bequemen Kleinlichkeit herabziehen möchten. Kein Zeitalter wird vielleicht wieder mit der geſunden Lebensfülle ſich an der ächten

Tragödie ſo ergötzen können, wie die Athener von ihren Dichtern, oder die Einwohner von London, als Shakſpeare lebte, von ſeinen mächtigen Gebilden ſich heiter und kräftig von dem Höchſten der Bühnenkunſt durchdringen ließen. Die Schwächlichkeit kann ſich wol am Grauſamen, aber nicht am Erhabenen erfreuen. — Als Schröder in Wien, und dann in Hamburg lebte, und hier das Theater führte, war die deutſche Bühne wol auf dem Gipfel ihrer Kunſt. Auch war in jenen Jahren der Geſchmack und die Liebe des Volkes am wenigſten einſeitig. Alle Fähigkeiten im Darſtellen wie Dichten wurden ausgebildet. Shakſpeare wurde mit Enthuſiasmus begrüßt, ſowie die neue friſche Lebenskraft, mit der ſich Goethe und deſſen Schule ankündigte. Aber dieſe Gemälde aus dem Leben und den nächſten Umgebungen hatten nicht den Sinn für die Feinheit oder den Muthwillen der franzöſiſchen Komödie vernichtet, jene Rührung hatte dem Lachen und Scherz keinen Eintrag gethan, und dieſer gebildete Witz ſchloß wieder nicht die kräftigen Luſtſpiele der Engländer und die Dramen eines Otway und ſeiner Zeitgenoſſen aus, ſo wenig wie Goldoni's wahre und leichte Charakteriſtik, und wenn Bock, Stephanie, Gotter, Bode und Andere überſetzten, nachahmten, oder Brandes und manche Schwächere oder Stärkere einen eigenen Weg ſich ſuchten, ſo war in dem Erfreulichen dieſer Mannichfaltigkeit, in dem vielfachen Streben doch ein gemeinſames, wahres und deutſches Element, was Alle verband, vorzüglich durch die Art und Weiſe, in welcher dieſe Geſtaltungen auf dem Theater lebendig, ohne Uebertreibung wahr und natürlich, ohne Nüchternheit, das Luſtſpiel witzig ohne Verzerrung, die Tragödie mit ächter tragiſcher Größe ohne Krampf, oder widrige, vornehme Monotonie geſpielt und ausgeführt wurden. — Die Natürlich-

keit war in Deutſchland durchgedrungen, ſie zu verehren, war die herrſchende Stimmung. Wenn aber der Haß gegen Affektation oder Verfolgung nichtsſagender Phraſen und der Etikette der Empfindung ſo abſchließt, daß das Gemüth Alles, was dieſem blos entgegengeſetzt iſt, hochhält, alſo mit dem Natürlichen und Wahren auch das Rohe, Nüchterne, Gemeine als poetiſch und edel anerkennen will, eben in ſo fern es als Wirkliches vor unſeren Augen lebt und webt, ſo iſt der Menſch dann in einem Irrthume befangen, der ihn vielleicht von Kunſt und Wahrheit noch weiter entfernt, als ihn jemals hergebrachte conventionelle Formen verſchlagen können. Ein ſchwaches, reizbares Gemüth, mit ſchönem Talent vereinigt, ward von dieſer Stimmung beherrſcht, um ſie nachher ſelbſt zu beherrſchen, und ſeine Landsleute auf lange, als ſein ergötzliches Idyll „Die Jäger" erſt Eingang gefunden hatte, mit Rührung, Unbedeutenheit, falſcher Natur und Verzerrung des Einfachen zu ängſtigen. In allen Stücken Iffland's muß die Geſinnung, das Gemüthliche, wie er es nannte, die Situation, durchaus die Handlung und die dramatiſche Bewegung vertreten. Er bildet eben hierin den lehrreichſten Gegenſatz zu Schröder. Wie viel hat er aus dieſem entlehnt und geplündert (zu der Zeit, als ſeine Gemälde die ſeines beſſeren Vorgängers verdunkelten), nur nicht das dramatiſche Leben. Vergleicht man z. B. den „Vetter aus Liſſabon" mit „Alte Zeit und neue Zeit", ſo ſieht man, wie Iffland jene reinen Umriſſe nicht brauchen konnte, ſondern wie er die ſchon verletzenden Kinder in die ärgſten Carikaturen umſchuf, das Elend noch drückender machte und ihm dadurch alle Würde raubte, aber dafür in jeder Scene Geſinnungen auslegte, indeß in jedem Auftritt die Handlung ſtill ſtehen muß. Narkotiſch betäubend wirkten dieſe Produktionen auf das deutſche

Publikum, und der Schlaf wäre wol noch ſchwerer geworden, wenn nicht um dieſelbe Zeit ein Genius dieſe Mattherzigkeit, wenn auch etwas zu ungeſtüm, aufgeſtört hätte. Von einem höheren Standpunkt, als dem der ſogenannten Natur und Wahrheit konnte Schiller's ungeſtüme Jugend auch nicht ausgehen, nur wurde das Gemeine bizarr und das Rohe zum Entſetzlichen geſteigert. Alles, was der Forſcher an Goethe bewundern muß, und worin er immer mehr Schönheit entdeckt, je tiefer er ergründet, fehlte dem ſtürmenden Jüngling. Seine Motive ſind ſchwach und ungenügend, oft bis zum Komiſchen, ſeine Charaktere übertrieben, den genügenden Schluß konnte er in ſeinen drei erſten Trauerſpielen nicht finden. Wird der Zuſchauer aber von Uebertreibung, falſchem Pathos, Willkür und oft Umkehrung des Wahren nicht zu ſehr verſtimmt, ſo entdeckt er in jedem dieſer Werke eine Fülle ächten dramatiſchen Talentes, jenes theatraliſchen Inſtinktes, der Alles vor unſeren Augen und der Phantaſie in Leben und Thätigkeit ſetzt. In jeder Rede ſchreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort gibt Theaterſpiel, die Spannung ſteigt, Alles, was hinter dem Theater und in den Zwiſchenakten geſchieht, belebt die ſichtbar gemachte Gegenwart. Franz Moor bleibt Fratze, und er war jener gebildeten Zeit der Schauſpielkunſt wenig zuſagend, wie es noch unbegreiflich iſt, daß Iffland, ſowie manche Schauſpieler, die das Studium liebten, auf die Darſtellung dieſer Unnatur großen Werth legen konnten. Aber die theatraliſche Wirkung, das Fortſchreiten, das Lebendigwerden durch das Spiel, dieſe Gaben, die dem Dichter mit der Geburt geſchenkt ſein müſſen, indem er ſie nicht erwerben, nur ausbilden kann, gaben die Hoffnung, daß aus dieſem Ungeheuern, Mächtigen, Rohen und doch Poetiſchen ſich der künftige wahre

dramatiſche Dichter, wenn er nur erſt das Antlitz der Wahrheit geſchaut hatte, hindurch arbeiten würde. Hatte er doch alle jene Vorzüge, die dem ſo viel größeren und reicheren Geiſte, dem klaren Goethe, in deſſen Dichtungen ſich die Schönheit mit Wohlgefallen ſpiegelte, fehlten, und die dieſer, ſo vielſeitig er ſtrebte, nicht finden konnte. Nach wenigen Jahren aber war Verwirrung und Verwöhnung im deutſchen Publikum ſchon ſo weit gediehen, daß man nicht mehr Anſtand nahm, vom Theater ſchon vieles Andere, nur nicht mehr das Theater zu erwarten. „Don Carlos" entzückte noch mehr, als die vorigen Arbeiten des Dichters. Es war natürlich, daß die große Angelegenheit der Staaten und des Menſchengeſchlechtes, die damals auch politiſch ſchon und praktiſch verhandelt wurde, die ganze Zeit ſowie den Dichter anzog und bewegte. Daß ſich der Geiſt, der neue Philoſophie wie Staatskunſt ſchuf, ſich auch im Theater vernehmen ließ, war begreiflich; in Tragödien aus der Geſchichte, die ähnliche Verhältniſſe im Staate darboten, und dieſelben Fragen erzeugten, die unſere Nachbarn zu verhandeln anfingen, konnte man es ſogar fordern, und haben doch einige der größten Schönheiten des früheren „Egmont" eben daher ihren Urſprung. Erwarten durfte man aber mit Recht, daß dieſe Erörterungen dramatiſch und im Sinn und Bedürfniß des Theaters geſchehen würden. Doch, ſeltſam genug, der aufgeklärte, freiheitsſchwärmende Poſa, ſo unmöglich wie Franz Moor, läßt, ſo oft er erſcheint, das Stück ſtillſtehen, die berühmteſte Scene der Tragödie, die den meiſten Enthuſiasmus erregte, und noch wol jetzt die größte Theilnahme erweckt, iſt die, wo ohne Möglichkeit und Wahrheit, ohne alle Nothwendigkeit der eigenwilligſte Tyrann in die Schule genommen wird, und halb bekehrt von dannen geht. Intrigue, (die das

Trauerſpiel nicht verträgt) ſieht man, zu viele Bewegung, aber wenig Handlung, große Schönheiten, aber wenig Wahrſcheinlichkeit, die Motive eben ſo ſchwach, wie in den erſten Verſuchen, in der höheren Kunſt hat der Dichter nichts gelernt, aber er iſt im dramatiſchen Talent, in theatraliſcher Beweglichkeit zurückgegangen: Geſinnungen, in welchen die Scenen ſtill ſtehen, Meinungen, Reflexionen, Unterſuchungen und Seelenzuſtände erſetzen die eigentliche Handlung: und gerade dieſe Verſtöße gegen das Theater wurden dem ſelbſt enthuſiasmirten Dichter, der neuen Anſichten ſeinen Gegenſtand aufgeopfert hatte, als eben ſo viele Vorſchritte und Trefflichkeiten angerechnet, ſowie er ſelbſt in ſeinen merkwürdigen Briefen über das Gedicht mit begeiſterter Sicherheit die Sache von derſelben Seite, wie ſeine Zuſchauer, betrachtet.

Als nun das Publikum ſchon gewohnt war, Schauſpiele mit wenig, oder faſt keiner Handlung zu ſehen, ward es einem rüſtigen, vielſchreibenden Talente nicht mehr ſchwer, ſich auf eine Zeit des Theaters faſt ausſchließlich zu bemächtigen, und im Luſtſpiel, Schauſpiel, rührenden Drama, Hiſtorie und Farce, oder allen jenen Ab- und Unterarten, welche der kundige Polonius aufzählt, die Menge von der Bühne herab zu beherrſchen und an dem Beſſeren irre, und für deſſen Genuß unfähig zu machen. Die Griechen nannten witzig und wahr den Diogenes einen raſenden Sokrates, und Kotzebue fing damit an, uns anfangs einen raſenden Goethe aufzuſtellen. Die „Geſchwiſter", „Stella", „Clavigo" mußten in den erſten Arbeiten des raſchen Bühnenhelden ſich eine wilde Verzerrung gefallen laſſen, und dieſelbe Natur und weiche Milde, die früher den Einſichtigen gerührt und entzückt hatte, ward jetzt mit viel lauterem Jubel von der Menge begrüßt, indem ſie die edleren Ge-

bilde nicht kannten, oder berauſcht wähnten, in dieſen ungeſchickten Verzeichnungen einer unkundigen Hand die ächte Menſchheit in friſcheren Farben wahrzunehmen. Zu leugnen, daß Kotzebue Talent gehabt habe, wäre kurzſichtig; wie Weniges aber das bloße Talent, ohne Studium und Ausbildung, ohne Enthuſiasmus und Charakter erreiche, hat eben dieſer ſtets fertige Autor bewieſen, denn man iſt nicht unbillig, wenn man behauptet, daß keines ſeiner Schauſpiele trefflich ſei, oder auch nur die Prüfung einer halb ſtrengen Kritik ertragen könne. Goethe, Iffland, Schröder, unſere älteren, halb oder ganz vergeſſenen Luſtſpieldichter, Holberg, Goldoni, Gozzi, auch Shakſpeare und die Engländer, ſo viele ihm von ungefähr zugänglich wurden, ſind von ihm nicht großmüthig geplündert und hart und widerwärtig entſtellt worden. In ſeinen erſten Dramen beſtach er das Gefühl durch weichliche Sentimentalität, und ein Schauſpiel, das ohne Charakter und Wahrheit iſt, etwas Unbegreifliches vorträgt und in Liebe und Frieden eben ſo ſeltſam ſchließt, entzückte Deutſchland und nachher Europa. Die zum Sprichwort gewordene „Gurli" hat über unſere vaterländiſchen Grenzen hinaus weniger Herzen erobert. Indem der Verfaſſer durch weichlichen Ueberreiz, durch Schwelgerei in kranker Empfindſamkeit Alles beſtach, und oft genug die Scene ſtill ſtehen mußte, um dieſen Ergießungen des Herzens Bahn zu machen, war er doch ſicher genug, niemals ſein Ziel ganz ſo, wie Iffland, aus den Augen zu verlieren, denn ſeine Handlung rückt mehr vor, das Theater bewegt ſich lebendiger. Auch müſſen Geſinnungen, Wohlthun, Rührung, Kitzel wollüſtiger Empfindungen, Anſpielungen und Zweideutigkeiten, die oft genug aller Grazie entbehren, immerdar für Charakter und Handlung eintreten und die Rechnung des inſolventen Dichters bezahlen. Wie

er es nicht verschmäht, zur niedrigsten Posse hinabzusteigen (wo er aber doch am wahrsten und natürlichsten erscheint), so war ihm auch Geschichte, Philosophie nicht zu hoch, um sie abzuhandeln, lächerlich zu machen, und große Erscheinungen der Zeit zu würdigen, oder an den Pranger zu stellen. Immerdar treffen wir ihn als Mitkämpfer und Sieger im Namen der unwissenden Menge und deren Lorbeeren mit ihr theilend: selbst als Werner in seltsamer Verirrung den Beifall seiner leicht getäuschten Zeitgenossen vorübergaukelnd an sich riß, war dem sonst so prosaischen Bühnenhelden auch jene Mystik nicht verwerflich, sondern, wie er im Schutzgeiste versuchte, nachahmungswürdig. So war denn nun das Theater unterwiesen und dahin abgerichtet, daß weder Handlung noch Charakter, weder Würde noch Wahrheit in seinen Schattenspielen nothwendig sei, sondern Anekdoten, Mordgeschichten, rührende Entwicklungen, Novellen, Romane, in denen die Begebenheit ganz außerhalb und in der Vorzeit liegt: oder Abhandlungen, seichte Späße, zügellose Sitten, die komisch sein und das Lustspiel vertreten sollten, das Abgeschmackte ohne weiteres war oft an der Reihe, als dramatische Unterhaltung zu dienen. — Zum zweiten Mal und mit größerer Wirkung erhob sich Schiller's Kraft, um seine Landsleute aus diesem trägen Schlummer aufzurütteln. Der edle Dichter hatte indessen viele Studien durchgearbeitet, über Philosophie, Kritik und seine Kunst gearbeitet und gedacht (vielleicht als Dichter zu viel), und die Resultate eines tiefsinnigen Lebens, sein Ankämpfen gegen das Geringe und Nichtige vertraute er seinen Tragödien und der Bühne, wodurch zwar langsam, aber um so sicherer jene verderbenden Fluten zurückgedämmt wurden. Denn Shakspeare, das ältere Lustspiel der Engländer und Italiener, ja der einheimische Schröder waren vernachlässigt

oder vergeſſen, Goethe vom Theater faſt ganz ausgeſchloſſen. Was Schiller gewirkt hat und noch wirkt, weiß und fühlt ein Jeder und Deutſchland muß ihm für alle Zeiten dankbar bleiben. Er nahm das Regiment aus jener unmündigen Hand, um die Muſen durch ſeinen geweihten Stab wieder zu uns herab zu winken. Wie aber „der Menſch ſich von ſich ſelbſt nicht trennen kann", ſo hatte ſich im wahren Dichter, vorzüglich durch ſeine Studien, ſein Hang zur Reflexion mit ſeinen übrigen Eigenheiten ebenfalls ausgebildet, er prägte ſeinem großen Trauerſpiel zugleich jene Theorie über die Kunſt ein, die er ſeitdem als Denker abſtrahirt hatte, und zwar nicht in das innerſte Weſen deſſelben hinein, ſodaß es mit der Begeiſterung aufging, und mit dieſer ein und daſſelbe wurde; ſondern er legte es kenntlich und leſerlich als Abſicht in die Außenwerke zur Schau, ſodaß nicht nur das Doppelte ſich ausſprach, die Charaktere und ihre Geſinnung, und zugleich mit dieſen, was der Dichter über ſie und ihre Lage meinte, ſondern ebenfalls die Theorie der Dichtungsart ſelbſt und wie ſie ſich verkündigen müſſe. Dies meldet ſich in der willkürlichen Abtheilung des „Wallenſtein" zu ſcharf, und hemmt die theatraliſche Wirkung, die ohne dieſe zu bewußtvolle Umſtändlichkeit weit größer ſein würde.

Wie der Dichter im „Wallenſtein" und der „Maria Stuart" auch vorgeſchritten iſt, ſo ſind ihm dennoch die Schwächen der früheren Zeit nachgefolgt. Die Handlung iſt nicht wahrſcheinlich, die Charaktere ſind oft mit ſich im Widerſpruch, vorzüglich aber ſind die Motive ſchwach und ungenügend. Die Kataſtrophe befriedigt in keinem Werke, und in allen Gedichten, in den letzteren mehr und mehr, iſt der Fortgang der Handlung, die Bewegung des Drama jenen lyriſchen Ergüſſen, oder Reflexionen, Geſinnungen

und Meinungen aufgeopfert, die, sowie das Publikum nun einmal gewöhnt und verwöhnt war, nicht nur dem Werke keinen Eintrag thaten, sondern weit mehr als jene Schönheiten und großen Charakterzüge gerühmt wurden, die ächt dramatisch sind, sodaß es jene Zierrathen oder Hemmungen bis jetzt weit mehr gewesen sind, die den lebenskräftigen Gebilden dieses Lieblings der Musen seinen Beifall und Ruhm bei der Menge erworben haben, als jene Vorzüge, durch welche er ein wahrer dramatischer Dichter ist. Durchdrungen von der Nichtigkeit dessen, was die damaligen Dramatiker beabsichtigten, hatte der Dichter in Kritiken, Epigrammen und in der Tragödie selbst, auf jenes große Schicksal hingewiesen, welches in der alten Welt, und in der neueren im Shakspeare so mächtig auftritt: nur freilich niemals so, wie in den Werken Schiller's, wo Alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein äußeres, von den Leidenschaften und Begebenheiten unabhängiges Wesen wird, statt daß es sich beim Briten innigst mit allem Menschlichen, bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab, vereinigt, und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung nicht darum zu wissen scheint; oder daß es auf so geheimnißvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüber schreitet. Diese Anschauung, welche Schiller schon in das äußere Bewußtsein herabgezogen hatte, wodurch in den „Feindlichen Brüdern" sie schon ein Räthselspiel, ein willkürliches Auflösen in einen mehr witzigen Verstandesbegriff wurde, ward nachher von den Manieristen leidenschaftlich ergriffen, um uns nun statt Familienelend, kleinlichen Bösewichtern, Schulden und Verschwendung ein noch kleinlicheres, boshaftes und schadenfrohes Wesen aufzudrängen, welches sie Schicksal tauften, und das, weil es eben so ganz willkürlich ersonnen war, von

Natur und Wahrheit, sowie von der Kunst noch ferner stand, als alle jene kleinlichen Schilderungen, denen man nun auf immer entwachsen zu sein glaubte. Wie sehr Schiller immer mehr das eigentliche Drama in seiner „Jungfrau" auflöste, noch mehr in den „Feindlichen Brüdern", es ebenfalls im „Tell" ganz in Rede, Gesinnung, Situation verwandelte, ist schon oben gesagt. Sodaß die beiden Genien, die unsere Literatur und Bühne auf immerdar selbständig machen konnten und sollten, letztere durch Beispiel und Lehre wiederum zum Schwanken brachten, nachdem sie sie gestützt hatten: Goethe, indem es ihm nicht gelang, die Theaterwirkung zu finden; und Schiller, indem er für Publikum und Schauspieler das Herausheben und Isoliren lyrischer und oratorischer Theile rechtfertigte und jene Formen und Ueberzeugungen, die schon einheimisch geworden waren, in Vergessenheit brachte; sowie Goethe durch seine Lehre vom Ideal, die freilich auch oft noch mißverstanden wurde, uns ebenfalls das, was deutsch, eigenthümlich, volksmäßig sein sollte, verdunkelt hat. Die Idealjäger, die meist nur leerem Nebel nachlaufen, sowie die Schicksalsjäger haben sich abgelöst und sind nach verschiedenen Richtungen gegangen, doch rennen beide noch oft aneinander.

Ich glaube, daß seit dem Alterthum bis zu unseren Tagen hinab (indem ich mich freilich nur auf bekannte Gedichte beziehe), die Aufgabe der „Feindlichen Brüder" noch niemals so schwach und ungenügend, dem Drama so völlig widersprechend, ist gelöst worden, als in der Art und Weise, wie Schiller es versucht hat. Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat, sowie die seltsame Vorrede damals Verwirrung verbreitete, die sich erst nach manchem Jahre wieder völlig zerstreuen wird. Hier hat

mit aller Kunſt der Rede das völlig Undramatiſche, das Unmögliche, ja die völlige Auflöſung des Theaters gerechtfertigt werden und zu einer Theorie, zum Grundſatz des ächten Schauſpiels erhoben werden ſollen. Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrſcheinliche werden nun als eben ſo überflüſſig und ſtörend, wie das Nationale, Hergebrachte und das ewige Geſetz der Bühne und der dramatiſchen Poeſie behandelt. Und dieſe Umkehrung der alten, hergebrachten Ordnung entſpringt nicht etwa aus Ueberfülle dichteriſcher Kraft, aus Ueberſchwang ſich mißverſtehender Genialität, ſondern aus irregehender Syſtemſucht, die ein einſeitiges Spekuliren mit Begeiſterung verwechſelt, und alten Pedantismus durch blendende Gedanken und Reden für das kurzſichtige Auge unkenntlich macht.

Dieſer ſcheinbar große Aufſchwung, in dem Viele in dieſem völlig undramatiſchen Werke das größte, ja das einzig klaſſiſche unſerer Nation ſahen, erleichterte auch ſogleich jenen kleinen, halb-epigrammatiſchen Luſtſpielchen, ohne Inhalt und Charakter, den Eintritt, von denen damals alle unſere Bühnen überſchwemmt wurden, in denen zwei, dritthalb Perſonen empfindſam oder leichtfertig um Nichts mit albernem Witze ſtreiten und handeln. Dieſe Verirrung der Tragödie hat auch jenen ſeichten Späßen vorgearbeitet, die der Deutſche immer noch unermüdet von den pariſer Vorſtädten ſo demüthig borgt: denn hat man vergeſſen, daß das Theater Theater ſein ſoll, ſo wird es natürlich ziemlich gleichgültig, welche weſenloſen Schemen ihr nüchternes Schattenſpiel dort treiben.

Die Bekanntſchaft mit Calderon hatte ſchon im Stillen auf einzelne junge Gemüther gewirkt. Seine Größe muß begeiſtern, ſeine Sprache entzücken, und das Seltſame, Fremde, für den Deutſchen Unnationale, ſelbſt das Unverſtändliche übt einen gefährlichen Reiz, wenn das Gemüth

einmal aufgeregt ist; denn künstliche Dialektik, die im Plan mit aufgegangen und im Witz der Composition vollendet ist, gibt das von allen Seiten gefangene Gemüth nicht leicht wieder frei, wenn es nicht in zu rascher Willkür das Erhabene und Schöne mit dem, wodurch es vielleicht sich beängstigt fühlt, zugleich aufgeben will. Jenes Schicksal, welches Schiller namhaft gemacht und gleichsam als Persönliches gefordert hatte, das er im Shakspeare nicht gefunden und in den Alten wol verkannt hatte: jene große, göttliche Fügung, in der Geschichte so lesbar und dem reifen Gemüthe in allem Menschlichen so nahe: dieses verständliche Geheimniß, welches Aeschylus und Sophokles schon so großartig sangen, und das Shakspeare so milde und tiefsinnig aussprach, ist in diesen Dichtern wie in der Wirklichkeit nicht jedem Auge sichtbar. Viele verlangen von der Geistesnähe gespenstische Wirkung, das Göttliche, Gott und der Glaube an ihn, soll furchtbar erscheinen, das Geflecht wunderbarer Verhängnisse soll den Reiz eines entsetzlichen Räthsels mit sich führen, und die Nemesis mit dem Greuel einer Empuse erscheinen. Daß die furchtbare Grazie, wie man sie schön genannt hat, eines Sophokles und Shakspeare auch etwas von diesem Gefühle fordert, ist unleugbar, daß aber jener gräßliche Witz nicht vorherrschen darf, ist eben so klar. In diesem aber verkündigt sich sehr oft die Größe Calderon's und der Spanier, und dieses Element des religiösen Gefühls ist es, welches in vielen spanischen Legenden, Wundergeschichten und ihren Autos ausgebildet ist. Ob dieses räthselhafte Wunder, das Grauen in dem Erhabenen und die Angst in der geheimnißvollen Furcht vor dem Göttlichen, wenn es zu sehr überwiegt, und die Wagschale der Heiterkeit, stillen Andacht und des einfachen Glaubens als zu leicht in die Höhe wirft, nicht,

mit Leidenſchaft gemiſcht und in ſtarker Conſequenz am Ende das ächte religiöſe Gefühl völlig verdunkeln und in ſein Gegentheil verwandeln kann, iſt hier zu unterſuchen nicht Zeit und Raum. Wenigſtens gibt es eine höhere Geſtalt des Chriſtenthums, die in der Freiheit auch den Glauben rettet, und diejenigen haben ohne Zweifel Unrecht, die den Calderon vorzugsweiſe einen religiöſen oder chriſtlichen Dichter nennen und nicht zugeben wollen, daß Shakſpeare fromm ſei, und um ſo mehr, als die Religion nicht in der Oberfläche ſeiner Gedichte, oder als Stoff ſelber ſich darſtellt, ſondern als innere, verborgene Kraft ſeiner Geſinnung wirkt.

Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unſerer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Conventionelle, das ſeine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künſtlichkeit erhob, wurde dem Weſentlichen, Großdramatiſchen in ſeinen Arbeiten nicht nur gleich geſtellt, ſondern oft dem wahren Dichteriſchen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutſchen wie Engländern bewundert hatte, und ſo ungleich beide Dichter auch ſein mögen, hielt man Calderon und Shakſpeare doch wol für Zwillingsbrüder, und Andere, noch mehr Begeiſterte, meinten, Calderon fange da an zu ſprechen, wo Shakſpeare aufhöre, oder führe jene ſchwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen ſich der kältere Nordländer nicht gewachſen fühle; ſelbſt Goethe, ja ſogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen in einen dunkeln Hintergrund zurück, jenen Berauſchten, die wirklich und im Ernſt glaubten, das wahre Heil für die Poeſie könne uns nur von den Spaniern, und namentlich von Calderon kommen.

Die Folgen dieſer Verirrung zeigten ſich bald, und

zwar in einer Geſtalt, daß man anfangs unentſchieden bleiben mußte, ob man das neue Talent mit Freude begrüßen, oder mit ahndungsvoller Furcht von der Bühne zurückweiſen möchte. Calderon, ſowie alle ſeine Landsgenoſſen, waren nicht blos durch ihren Genius, durch Kritik, oder Vernunft und Gewiſſen in Schranken gehalten, um in den ſeltſamen Aufgaben, deren Löſung ſie der Poeſie und dem Theater vertrauten, gebändigt und gezügelt zu bleiben, damit ſie die Gläubigen, poetiſch Andächtigen und die Menge nicht verletzten. Wer ſich in Schranken bewegt, und dieſe kennt und achtet, deſſen Freiheit gewinnt durch die Hemmung und durch jenen Zügel, den nicht Willkür oder Zufall der Laune dem dichtenden Triebe anlegen, ſondern jenes Geſetz, das, in der Entwicklung der Phantaſie, ſo alt iſt, als die Phantaſie ſelber. Scheint es doch, als wenn Wunder und Legende ſich von der Satzung und dem Worte frei machten, um in ihrer ſelbſtgeſchaffenen neuen Region dem Buchſtaben des Wortes auf ihre poetiſche Weiſe zu widerſprechen, oder es in neuer Sprache durch ſcheinbaren Widerſpruch zu beleben und neu zu deuten. Freilich wird es nur neu gedeutet, und die kühnſte Erklärung, die ſich am weiteſten von dem Grundtext zu entfernen ſcheint, kehrt nach ihrem kühnen Schwunge nur um ſo demüthiger zu dieſem zurück, um ihm ſelbſt durch alle ihre Entdeckungen zu huldigen, und dem todt ſcheinenden Buchſtaben neue Kräfte zu geben. Etwas Aehnliches erzeugt ſich in der ſtrengen Form, oder in Bildungen, wo die äußerlichen Verſtandesbegriffe vorherrſchen und ſie lenken. Wie gefährlich es iſt, ſich von beiden auf eigene Hand, ohne inneren Nachhalt, los zu machen, beweiſt unſer Werner, der gerade treffliche Naturanlagen genug hatte, um als ein glänzendes Meteor aufzuſteigen, und nachher in Finſterniß zu verſin-

ken. Seine „Söhne des Thales" verſprachen, mochte auch Willkür, Manier, unziemliche Nachahmung das Gedicht entſtellen, mochte gleich der Hauptgedanke unhaltbar, ja ſelbſt empörend ſein, dennoch für die Zukunft einen wahren und großen Dichter. Als er aber das religiöſe Element, erſt, wie er wähnte, im proteſtantiſchen, und nachher im katholiſchen Sinne, zum Gegenſtande der Dichtung erheben wollte, ſo konnte man wahrnehmen, wie nachtheilig dem anmaßlichen Dichter das Schrankenloſe, die unbedingte Freiheit war, die er nur mißbrauchte, nicht, um das, was vor den Augen der Vernunft albern iſt, mit dem Tiefſten unſeres Gemüthes, wie Calderon, zu verbinden, ſondern um unbedingt in der Albernheit und für dieſelbe zu ſchwelgen und zu ſchwärmen. Wie übereilt, daß die Proteſtanten ihn für ihren Apoſtel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Vertheidiger halten mochten! Und welche Verirrung, dieſe dogmatiſchen und polemiſchen Abſichten nicht nur in die Poeſie, ſondern ſelbſt in das Theater führen zu wollen! Aber auch dieſe Verirrung fand ihre ſchwärmenden Anhänger, und es iſt nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Proteſtanten, die Freunde der Poeſie zu ſein glaubten, zu einer gewiſſen Zeit viel katholiſcher waren, als die eifrigen Katholiken ſelbſt.

Wo blieb das Deutſche, Vaterländiſche, Eigenthümliche? Jene zu weit getriebene Verehrung des Leſſing, das Verſtändniß unſeres Goethe, ja nur eine wahre, ungelogene Verehrung unſeres Schiller? denn Treuloſigkeit, Vergeßlichkeit, das Segeln mit jedem Winde kann doch unmöglich Vielſeitigkeit erſetzen ſollen. Und ſo mußte jenes neue, und nicht unbedeutende Talent, welches ich oben bezeichnete, blenden, hinreißen, berauſchen, gleichſam eine Epoche unſerer Bühne bezeichnen. Die „Schuld" Müllner's iſt, je

nachdem man den Standpunkt wählt, ein großes, merkwürdiges Gedicht zu nennen, oder auch als die Fülle alles untragisch Gräßlichen und Abscheulichen zu bezeichnen, weil es so ganz, mit Kraft ausgerüstet, die Geburt jener Tage und der Sieg aller Ungebundenheit ist, die alle Schranken verlacht, nicht nur jene der Poesie und Moral, der menschlichen Gefühle und des poetischen Anstandes, sondern auch des Verses, der Möglichkeit und alles Schicklichen. Um so wunderlicher, daß in dieser jakobinischen Freiheit der alte Pedantismus der Einheiten und der mißverstandene Aristoteles (fast auf Art der Franzosen) im grellen Widerspruche schwärmt. Das Verbrechen, als solches, soll interessiren und tragisch sein. Die Losgebundenheit erkennt natürlich weder Moral, noch Kirche, noch jene Scheu, die bis dahin die Schwelle des Theaters bewahrte: und diese Zügellosigkeit ist die tragische Begeisterung, die so Viele damals für den neuen Weg hielten, der uns unmittelbar wieder zu Sophokles führen würde. Ob dieses große, kräftige Talent (das sich aber nur ein einziges Mal so tüchtig ausgesprochen hat) früher oder später sich zu einem wahren Dichter würde ausgebildet haben, ist eine Frage, die niemals kann entschieden werden; was die Zeit vorgearbeitet hatte, wurde von ihm geschickt benutzt, und diese Zeit selbst wurde durch dies Talent auf lange gestimmt und verstimmt; doch ist zu glauben, daß jetzt die letzten Töne fast verklungen sind. Houwald, Grillparzer, und einige jetzt schon vergessene, läuteten schwach, wie mit gesprungenen Glocken, und ziemlich kreischend, nach. Raupach, ein Fortsinger der Unmelodie, klügelt und rechnet aus Verstandesbegriffen, kälter als Alle, seine Compositionen zusammen. Beifall, Schelten, Lob, Tadel tobt und lärmt bald spanisch, bald psychologisch, bald dithyrambisch, kalt kritisch, auch persönlich, und eben

darum giftig, dazwiſchen — und wo iſt eine Spur des deutſchen Theaters von 1760, oder 80, 90, 1804 u. ſ. w.?

Iſt der Deutſche nur Deutſcher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue verſucht, mit eiligem Enthuſiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergeſſen, und noch früher verſchmähend mit Füßen zu treten? Ich will es nicht glauben, weil dieſe, mag man die Univerſalität preiſen, wie man will, den Deutſchen erniedrigt. Daß aber unſer Theater ſich ſo gezeigt hat, ſcheint mir ziemlich erwieſen. Können wir nicht Shakſpeare zum Grundſtein unſerer Bühne brauchen, Goethe, Schröder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiener, Franzoſen und ſelbſt Spanier, aber mit Auswahl und beſonnener Kritik, nutzen, ſo wird die Verirrung immer wilder und in ſchnelleren Verhältniſſen ſich ſteigern, und Jedermann wird einſehen, daß wir Deutſchen, mag unſere Literatur auch merkwürdig ſein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen.

Bemerkungen über einige Schauſpiele und deren Darſtellung auf der dresdener Hofbühne.

„Flatterſinn und Liebe."

Gehört zu den wenigen franzöſiſchen Produkten im Deutſchen, die man wahre und gute Luſtſpiele nennen kann. Den Schluß abgerechnet, wird man die Situationen und Charaktere eben nicht neu finden; aber das Ganze iſt fein,

abgerundet, und hält ſich im Uebermuth des Witzes in den Schranken des Sittlichen, wenn es auch an jene Grenze ſtreift, die die Franzoſen ehemals oft zu keck überſchritten. Die Verdeutſchung iſt gut und fließend, und es kann über ſo manchen Uebelſtand unſerer Bühne tröſten, wenn ein ſo leichtes Produkt in der Aufführung gefällt (wie in Wien, hier und an mehreren Orten), denn es will, wenn es ſeine Wirkung thun ſoll, ſehr gut, ſogar vortrefflich geſpielt ſein.

Herr Julius als Ehemann, Mad. Schirmer, als Frau, und Mad. Werdy, als Mutter, ſind in der Darſtellung erfreulich, witzig und leicht, Mlle. Gley (iſt ſie gleich der Rolle entwachſen) als das naive Kind vortrefflich, und in der ruhigen Perſon des jungen Liebhabers Herrn Karl Devrient ungemein liebenswürdig. Dieſer Schauſpieler verſteht ſeinen Vortheil ſehr wenig, wenn er dieſen ruhigen, edel gehaltenen Charakteren aus dem Wege geht und ſie nicht mit beſonderer Liebe ſtudirt, denn hier hätte er Gelegenheit, den Grundton ſeiner trefflichen Stimme auszubilden, um mit Sicherheit in heftigen Charakteren wagen zu können. Es würde ihm, nach dieſen nothwendigen Vorübungen, nicht ſo oft begegnen, vom höchſten Pathos und dem tragiſchen Ton, ohne es zu wiſſen, in den ganz nüchternen, ſelbſt geringen, herab zu fallen. Er weiß es vielleicht ſelbſt nicht, wie anmuthig und edel er ſich in dieſen ganz ruhigen Darſtellungen zeigt, weil ihnen der laute, meiſt ſo zweideutige Beifall nicht wird. — Von dieſem leichten Luſtſpiele kann man ſagen, daß es wahr, witzig, und faſt in allen Theilen vortrefflich geſpielt wurde.

„Der Unſchuldige muß viel leiden."

Schwach und ungenügend, wie dieſe kleine Komödie auch iſt, ſo füllt ſie doch noch immer ihren Platz, und wird, da wir wenig Neues haben, gern geſehen. Herr Karl Devrient hat die Rolle des Unſchuldigen immer mit verdientem Beifall geſpielt, und es iſt eine von denen, die er einer beſonderen Aufmerkſamkeit gewürdigt. Nur hüte er ſich, da er ſie mit jeder neuen Darſtellung ſteigert, nicht über alles Maß des Schicklichen, ja Möglichen hinaus zu gehen. Das letzte Spiel war ſo übertrieben, daß er in einigen Scenen mehr den leidenſchaftlich Blödſinnigen, als jenen ſchlichten Mann aufſtellte, der ſeine Umgebung und deren Argwohn nicht begreift, und nur durch ſeine Argloſigkeit komiſch wird. Zwar lachten Viele, indeſſen wird der beliebte Schauſpieler dieſes ſcheinbare Zuſtimmen auf die rechte Art zu würdigen wiſſen. Die Tröblerin iſt im Deutſchen ſchon von ſelbſt gröber, als im pariſer Ton, und der berliniſche Dialekt, der keiner iſt, zieht die Scene noch mehr herab. Indeſſen wurde auch dieſe belacht.

„Die Malteſer", von Ed. Gehe.

Die bekannte Belagerung von Malta, der la Valette ſo heldenmüthig widerſtand. Der Autor hat viele ſeiner früheren Fehler vermieden, indem er dieſen Gegenſtand mit

größerem Fleiß und mehr Kritik bearbeitete. Dialog und selbst Charakteristik ist ihm in manchen Scenen gelungen, doch konnte er durch diese guten Einzelnheiten die Unwahrscheinlichkeiten und das Unmögliche in seiner Erfindung nicht überzeugend machen. Der Gegenstand ist geschichtlich groß, aber schwerlich für ein Schauspiel geeignet, um so weniger, wenn man nicht die Feinde ebenfalls kennen lernt. Vieles läßt sich durch Eifer, guten Willen und Fleiß erringen, Nachdenken und Aufmerksamkeit kann Schwächen umgehen, oder sie verdecken, aber niemals werden diese die Begeisterung herbeizwingen, und ohne diese läßt sich gewiß kein Trauerspiel dichten.

„Kabale und Liebe", von Schiller.

Dieses Stück wurde eines Gastes wegen gegeben und im Ganzen löblich ausgeführt. Die Darstellung des Musikanten ist eine der trefflichsten des Herrn Werdy, er zeigt sich in dieser Rolle als wahrer Schauspieler und die tief eindringende Herzlichkeit, die Klagen, sein Schmerz und Jammer sind eben so erschütternd, als seine Charakteristik wahr und überzeugend. Herr Karl Devrient, als Major, war nach meiner Einsicht noch an keinem Abend so durchaus lobenswürdig, wahr und edel, und in jedem Moment vom Geist seiner Aufgabe durchdrungen. Dlle. Gley nahm die Rolle der Louise in einem andern Sinne, als man sie wol gewohnt ist, und es ist natürlich, daß viele Zuschauer, wenn sie einen ganz neuen Versuch sehen, an sich oder dem Darsteller irre werden, und der Absicht nicht sogleich folgen

können. Ist man der Monotonie, einer gewissen Klageweise, oder jener Manier, die man immer die predigende genannt hat (und auf wie vielen Theatern Deutschlands herrscht nicht immer noch diese Unart!), erst gewohnt, so kann man wol ermüden, aber nicht leicht gestört, oder beunruhigt werden. Die beklemmende Scene, in welcher dem jungen Mädchen der empörende Brief diktirt wird, kann nur theatralisch interessant werden, wenn die abwechselnden Gefühle der Angst, Sorge, Bestürzung, die kalte Ergebung, der erhabene Zorn und wilde Verzweiflung so abwechseln, wie der Dichter sie angedeutet hat. Dadurch entstehen unzählige Nüancen, viele Pausen, Veränderungen der Stimme und Geberde. In dieser höchst schwierigen Aufgabe zeigte die junge Schauspielerin, daß sie tief fühlt, sie erschreckte durch einige wahrhaft tragische Momente, und bewies, daß sie gewiß den Kranz, nach welchem sie enthusiastisch strebt, erreichen wird. Nur ist freilich der Versuch, eine tragische Rolle so aufzufassen, daß man nie die Theaterrede, nie das Auswendiggelernte vernehmen soll (wo der Redende meist schon weiß, was der Mitsprechende antworten und er selbst alsdann erwidern wird), ein so großes Wagestück, daß in der Rolle (die außerdem nicht ohne innere Widersprüche ist) das Herzliche, Großartige wol hervortrat, aber noch hie und da die geistige Bindung fehlte, jene künstlerische Verschmelzung, die das Disharmonische wieder in Harmonie setzt. Die junge Künstlerin kann eben nur durch Uebung diese Schwierigkeiten besiegen, und durch die Aufmunterung eines Publikums, welches dies Bestreben anerkennt und es für das rechte hält.

„Julius Cäsar", von Shakspeare.

Dieses Stück wurde schon im vorigen Jahre aufgeführt, und es ist erfreulich, daß der Versuch, dieses große Werk auf dem Theater wieder lebendig zu machen, gelungen und auch vom Publikum anerkannt worden ist. Eine frühere Bearbeitung von Dalberg war ungenügend und entstellte die stille Erhabenheit des Gedichtes. Nur wurden jene Scenen, die unmittelbar der Ermordung Cäsar's folgen, von den Darstellenden völlig mißverstanden. Dieser große Moment der Weltgeschichte muß wol Hoch und Niedrig der Anwesenden so in fieberhafte Bewegung setzen, daß man in Unruhe, Geberde, Ton, Blick, krampfhafter Ruhe und starrender Bestürzung der Spielenden fühlt, welch ein Schlag geschehen sei, der durch die ganze Welt nachzittern müsse. Statt dessen sah man fast Ruhe und Gleichgültigkeit, der große Wendepunkt des Gedichtes hatte die Wenigsten berührt, und auch diese Wenigen nicht auf große Weise getroffen. Die Reden des Brutus und Cassius unmittelbar nach der That, der Bote des Antonius (dessen kurze Rede in London fast immer mit lautem Beifall belohnt wird), Antonius selbst, Alles war zu ruhig und nicht mächtig genug aufgeregt. Shakspeare verlangt, Cäsar soll von dem kurzen römischen Schwert, welches die Verschworenen in der Toga verborgen halten, ermordet werden. Statt dessen führten Alle kleine, fast unsichtbare Dolche, sprechen aber davon, wie sie, die Waffen über ihr Haupt schwingend, auf den Markt treten wollen. Cassius und Brutus sagen nachher im Sterben ausdrücklich, daß dasselbe

Schwert sie durchbohre, das den Cäsar traf. Diese Worte hört man und sieht das Gegentheil. Diese Mängel abgerechnet, war die Vorstellung zu loben und eine der gelungensten der hiesigen Bühne, nur konnte Herr Pauli, so geistreich dieser Schauspieler auch gewöhnlich ist, den Humor des Caska nicht finden. Des Dichters starke Farben erblaßten in dieser Darstellung.

„Othello", von Shakspeare.

Ein wichtiger Gewinn für die Bühne, wenn ein so großes Seelengemälde dem Publikum wieder näher bekannt wird. Denn durch sich selbst werfen diese großen Kunstwerke jene schwächlichen Geburten der neuen Zeit in den Schatten, die, ohne diese Erscheinungen, sich zu wichtig machen, und wol gar, wie es schon geschehen ist, den Vorrang in unserer Theaterliteratur auf einige Zeit einnehmen. Herr Becker als Othello verdient großes Lob, denn es war deutlich, daß er diese Rolle mit Eifer und großem Fleiß studirt hatte. Ob er sie ganz erfüllte, ob er Fleck, oder älteren Schauspielern nahe kam (und sind in Deutschland Viele, von denen man dies erwarten kann?), ist eine Frage, deren Erörterung zu weitläufig ausfallen würde und die verschoben werden mag, bis sich künftig einmal ausführen läßt, wie der Schauspieler diesen Charakter ausmalen soll. Mir schien, daß Herr Becker mehr wie eine Stelle unrecht verstand und falsch accentuirte, daß er durch das plötzliche dumpfe Aufschreien in der Leidenschaft oft undeutlich wurde, und seine Kraft nicht gehörig mäßigte, um sie an den

rechten Orten noch steigern zu können. Dies Aufschreien ist eine Unart der neuen Schule, eben so wie der gebrochene Tänzerpas, der sich so oft im Takt mit der leidenschaftlichen Rede zugleich meldet, und es steht zu erwarten, vielleicht zu bezweifeln, ob der vortreffliche Schauspieler, der mit wahrem Enthusiasmus das Höhere erstrebt, diese seine beiden größten Fehler jemals überwinden werde. Doch ist dem Fleiß und dem ernsten Willen Vieles möglich. Wenn aber, wie in dieser Darstellung, bei weitem das Meiste zu loben ist, wenn der Künstler so immer mit ganzer Seele gegenwärtig ist, wenn man fühlt, daß er aus Gemüth und Herz, nicht aus der Eitelkeit und Theaterconvenienz sein Spiel nimmt, so ist der Zuschauer zu tadeln, wenn er bei dieser edeln Anstrengung und dem berühmten Gedicht gleichgültig bleibt, oder gar, wie es sich bei der ersten Aufführung zeigte, Mißfallen kund gibt. Dies war aber auch nicht eigentlich der Fall, sondern wieder nur eine kleine Faction, die sich meldete, und der Einsichtige, das wahre Publikum, ist einmal hier in Dresden zu ruhig und läßt sich stören und seinen Genuß verkümmern, wie es in Wien vielleicht bei jeder Gelegenheit zu laut und stürmisch ist. In der zweiten Vorstellung offenbarte sich die Meinung des Publikums im allgemeinen Beifall. — Herr Pauli, als Jago zeigte sich sehr einsichtig, daß er nicht zu grell den Bösewicht heraushob, wie wol in dieser Tragödie zu oft geschehen ist, den leichten Ton der Conversation und des Lustspiels sehr gut hielt, ihn aber doch um Einiges zu leicht und schnell nahm, und zu wenig den Humor des Soldaten und die Bluntness zeigte, welche glücklich zu affektiren, die Eitelkeit des Jago ist. — Mad. Schirmer als Desdemona that, was sie vermochte, nur ist es immer ein Verlust, wenn die Schauspielerin nicht wirklich singen kann; das Sonderbare, Pein-

liche und zugleich ganz Häusliche jener wunderbaren Scene wird dadurch gestört. Desdemona ist oft von berühmten tragischen Schauspielerinnen gegeben worden, aber da keine große Leidenschaft im Pathos sich entwickelt, da keine Kunst der Deklamation nöthig ist, sondern nur die Darstellung der edelsten Naivetät und der reinsten Kindlichkeit, so muß das junge Talent (ohne deshalb eine ONeal zu erreichen) diesen Charakter leicht verstehen und spielen können. Denn jede Gesetztheit, jede Verständigkeit des reiferen Alters, wenn sie in die Darstellung übergeht, wird nothwendig etwas ganz Anderes hervorrufen, als der Dichter beabsichtigte. Nur allzuleicht wird diese Naivetät Ziererei und die Kindlichkeit kokett. Altklugheit soll dann die Herzlichkeit vorstellen und wir verstehen den Dichter nicht mehr, der uns diese Widersprüche vorführt. Die hiesige Darstellerin kann nur Einiges von dieser Bemerkung auf sich ziehen, sie hat gewiß, da sie zu den geistreichen und einsichtvollen Schauspielerinnen gehört, nur ungern diesen zu jungen Charakter übernommen; sie hat Einiges lieblich, Manches wahr ausgeführt, aber freilich jene Monotonie nicht vermeiden können, die sie sich im Vers und der tragischen Darstellung einmal zu eigen gemacht hat. — Desdemona ist recht eine jener Rollen, um ein junges Talent zu prüfen und es in die Tragödie einzuführen, verderben kann die Sache keine nur irgend fähige Spielerin, (wie in der Julie so leicht) und wie viel gewinnt Direktion und Bühne, wenn sie solche Gelegenheiten, die sich nicht so häufig bieten, benutzen, um jüngere Mitglieder hinauf zu bilden. Wie einsichtig erkannte die Direktion das schöne Talent des Herrn Pauli, und gab ihm Gelegenheit, sich schnell und vielseitig auszubilden, und wie reichlich hat er dies Zutrauen belohnt. Es gab auch Einreden von Schauspielern und manchem Zuschauer, der Erfolg hat aber

jene Begünſtigung vollkommen gerechtfertigt. Warum Desdemona in der letzten Scene nicht wirklich als Schlafende im Bett liegt, wie es der Dichter verlangt, und wie man es ehemals in Deutſchland anordnete, ſowie es noch heut in London nicht anders geſchieht, iſt nicht zu begreifen. Das Spiel Othello's und der Frau gewinnt, die größere Ruhe macht die Scene ſchauerlicher und größer und Alles wird natürlicher. — Herr Karl Devrient war als Caſſio brav, in den ruhigen Scenen liebenswürdig, nur gab er die Scene der Trunkenheit viel zu grell und geringe. — Daß übrigens Viele die Größe der Tragödie, die edle Milde und menſchliche Weichheit im furchtbar Großen nicht erkennen, ja das Gedicht grauſam und unmenſchlich nennen, iſt ganz in der Ordnung, vorzüglich, wenn es von denen geſchieht, die die zarten Criminalgeſchichten moraliſch und ergötzlich finden.

„Die unglückliche Ehe durch Delikateſſe", von Schröder.

Schule und Uebung ſind dergleichen gute alte Luſtſpiele für Theater und Publikum. Auf löbliche Art wurde die ſchwere Aufgabe gelöſt, Mad. Schirmer als Baronin, ſowie Herr Julius als Major waren vortrefflich, Mad. Pauli als die Frau v. Holm zu loben, und vorzüglich entſprach der Herr v. Zahlhaas den vielfachen Forderungen ſeiner ſchwierigen Rolle, als Klingsberg. Nicht, als wenn er der wahre und untadelhafte Klingsberg wäre, denn ſeine Perſönlichkeit will ſich dem Charakter nicht ganz fügen, aber der Ton der Converſation, den er ſo ganz traf, die witzigen Momente,

die er so richtig hervorhob, bekundeten wieder den erfahrenen und geistreichen Schauspieler. Wie könnte dieser Mann sein schönes Talent für das Komische und Lustspiel ausbilden, wenn er nur ernsthaft wollte, wenn er den Humor, den er finden kann, noch emsiger suchte, seiner Phantasie die Richtung gäbe, daß sie ihm neue Geberde und Charakterzeichnung lieferte, um feiner, edler und eben darum wahrhaft komischer manche Rolle zu zeichnen, in welcher er schon lobenswerth erscheint. Sein tragisches Spiel, so viele treffliche Momente ihm gelingen, so sehr ihm hier Physiognomie, Gang und Stellung zu statten kommt (denn hierin ist er ganz frei von Fehlern der neuen Schule), fällt in das Manierirte, und sein kreischendes Organ, das sich oft überschreit, verkümmert ihm oft die schönsten Wirkungen. Er denkt, sucht und findet oft das Rechte; oft verirrt er aber auch, vorzüglich da ihm sein Gedächtniß nicht treu ist, er es auch wol vernachlässigt. Doch hatte er die Rolle des Klingsberg trefflich memorirt, und gefiel durch seine Gewandtheit und den geistreich witzigen Ton mit Recht allgemein.

Da einmal mit der „Unglücklichen Ehe" der Anfang und zwar mit Erfolg gemacht ist, so sollte billig auch „Der Ring", der diesem Lustspiele vorangeht, wieder auf die Bühne kommen. Schröder hat in der Bearbeitung dieser beiden Lustspiele nach Farquhar eine außerordentliche Geschicklichkeit bewiesen, indem er ihnen die komische Kraft ließ, und alles Herbe, Verletzende milderte, oder unterdrückte. Es ist freilich mit unserer moralischen wie ästhetischen Verwirrung (ich möchte sie Barbarei nennen) so weit gediehen, daß viele Zuschauer an der sonderbar komischen Situation im „Ringe", und an der lächerlichen Verlegenheit des Klingsberg, die Schröder mit so vieler Laune, aber doch ganz in

den Grenzen der Sittlichkeit gezeichnet hat, vielleicht Anstoß nehmen. An Schröder, der den Sinn für das Schickliche nie verletzt hat, kann und soll der reine Sinn sich nicht ärgern, wol aber an jener ganz schlechten Fortsetzung Kotzebue's, die „Beiden Klingsberge", die eben so schal als sittenlos ist. Ich weiß so eben nicht, welcher Engländer von Congreve sagte, er habe zu viel Witz, um ein guter Lustspieldichter zu sein. Er hätte dasselbe von Etheredge, Wicherley, Farquhar und allen Komödienschreibern jener Tage sagen können, die auf und ohne Veranlassung das System der Wollust, die Verachtung der Weiber, oder Verhöhnung der Geistlichen u. dergl., mit vielen Scherzen ausführen, die oft scharf und geistreich genug klingen, selten aber oder nie zur Handlung gehören und aus Charakter und Situationen entspringen, sondern im Gegentheil das Drama in der Regel aufhalten und nur Gemeinsprüche sind, an denen dem Schalk von Dichter oft mehr als an seiner Komödie lag. Ich weiß nicht, wie J. Paul denselben Ausspruch auf Kotzebue hat hinüber setzen können. Dies Hin- und Herschieben leerer Worte, das Anheften der nüchternsten Späßchen, das Unterbrechen, woraus alberne Mißverständnisse entspringen, alles dies, was man findet, man mag den deutschen Nationaldichter aufschlagen, wo man will, kann doch unmöglich für Witz gelten sollen. Derjenige, der der Plattheit ausgesetzt ist, ist Alles noch eher, als witzig. Und jene Engländer glänzen auch nur in diesem boshaften und anstößigen Witz, der aber weder seicht, alltäglich, noch platt ist, weil ihr ganzes Leben nur ein Ausdruck derselben Gesinnung war, und sie nicht wieder an anderen Orten mißverstandene Moral, Prüderie, alberne Tugend predigten, wie unser Komödienschreiber immerdar zwischen nüchternem, abgeschmacktem Laster und einer kläglichen Tugend, die kein

reiner Sinn achten kann, in seinen vielfachen Compositionen hin und her schwankt. Wie muß doch dem feinen Sinne Schröder's diese Fortsetzung seiner „Klingsberge" erschienen sein! Schröder hat den Harry Wildair älter und milder gemacht, dieser hat das Leben genossen, er ist ein reifer Mann, und läßt sich, lebenslustig, leichtsinnig, verderbt von den Manieren der großen Welt, von einem Heuchler ein Mädchen von Stande, als Eine aufschwatzen, die keinen Ruf zu schonen hat. Ein unsittliches Beginnen, ohne Frage, aber der ältere Lebensphilosoph, wie er sich erscheint, wird gedemüthigt, und in dieser Demüthigung erwacht sein besseres Gemüth, er lernt sein Herz kennen, und diese Thorheit macht sein Glück und seine Besserung. Könnte man ihn wol ertragen, wenn er jung wäre, wenn ihn eine sentimentale Liebe begeisterte? Kotzebue nimmt es nicht so genau, sein junger Sausewind ist sterblich verliebt, läuft aber allen Mädchen nach, und hat sogar mit seinem berühmten Vater, der jetzt ein Greis ist, ein und dieselbe Maitresse. Das ist doch gewiß komischer, als Alles, was unserm altväter'schen Schröder gelungen ist. Dieser Greis, der Vater, treibt es noch ärger, und weder Verfasser noch Zuschauer, die doch so leicht verletzlich sind, nehmen einen Anstoß daran. Im „Ring" sind alle Situationen komisch, im Kotzebue alle veraltet, abgenutzt, anstößig, und das lockere, widerwärtige Gewebe nicht, wie bei Schröder, durch eine ernsthafte Geschichte, oder spannende Begebenheit und Verwicklung im Gleichgewicht gehalten. Aber doch! das Duell, die Armuth, die Nähterin, die Braut des Sohnes, die dessen Vater in nicht reiner Absicht besucht. Dieses Duell ist, man weiß nicht, soll man sagen mit mehr Unverschämtheit, oder noch größerer Ungeschicktheit aus Schröder's „Fähndrich" genommen. Ein junger, völlig

hülfloſer Menſch will durch eine aufgeſchriebene Adreſſe eine ſeit vielen Jahren kranke Mutter, die ohne ihn verſchmachten muß, retten; er gibt dieſes Blatt einem reichen Greiſe, und will nun ſterben, wenn er die unglückliche Mutter verſorgt weiß. Bei Kotzebue thut daſſelbe ein verabſchiedeter Officier, aber für eine junge Frau, er gibt das Blatt dem verdächtigen Sauſewind, deſſen Grundſätze zum wenigſten als ſehr leichtſinnig erſcheinen, der aber noch nicht ſelbſtändig iſt, ſich aber dann freilich, wie alle ſolche Bühnengeſchöpfe, eben ſo edel als geiſtreich erweiſt. Was bei Schröder rühren kann, weil es als nothwendig erſcheinen mag, iſt hier überflüſſig, unzweckmäßig, und deswegen albern. Man zähle, wie oft ſeitdem auf allen unſeren Theatern dieſes ſittenloſe Stümperwerk mit Beifall gegeben iſt, wie oft berühmte Schauſpieler auf dieſe Gaſtrollen reiſen, aus denen ſich, weil ſie ſo elend und unwahr gezeichnet ſind, nicht viel machen läßt: und vergleiche, wie ſelten ſeitdem Schröder's witzige und ſittliche Luſtſpiele, und ohne ſonderlichen Beifall gegeben ſind, und man leugne dann noch, daß unſere Bühne bedeutende Rückſchritte gemacht, daß ſie ihre Beſtimmung verloren habe!

„Der Taubſtumme, oder der Abbé de l'Epée", von Kotzebue, nach dem Franzöſiſchen.

Es war eine ſeltſame Anmuthung, daß das Publikum dies Weſen für Schauſpiel und Handlung nehmen ſollte, wo die Begebenheit ganz in der Vorzeit liegt, die Entwicklung hinter dem Theater geſchieht, und die Hauptperſon

eines Werkes, das nur durch Wort und Rede wirken kann, ſtumm iſt und alſo niemals ſpricht. Eigentlich war dieſes ſentimentale Ungeheuer ſchon ein Vorſpuk des bekannten Hundes und alles ſpätern Gethiers auf der Bühne. Indeſſen hat dieſe ſchwache verkehrte Compoſition damals in Frankreich Effekt gemacht, und macht ihn auch noch jetzt in Deutſchland —; für den wohlthätigen Abbé faßte Iffland eine Zärtlichkeit, ſodaß er ihn zu ſeinen beſten Rollen rechnete, und ſo hat ihn hier im vorigen Jahre Herr Schwartz von Wien auch als Gaſt trefflich gegeben, der ſich nachher im Lorenz Stark noch mehr zu ſeinem Vortheil zeigte. Man ſah ſogleich, daß dieſer Mann noch ein Zögling der guten alten Schule iſt.

Die Bemühung des Abbé l'Epée, die Taubſtummen der Geſellſchaft nützlich zu bilden, und dadurch ihr Elend zu lindern, hat ſeinen Namen berühmt gemacht und ihn zu den Wohlthätern des Menſchengeſchlechts geſtellt. Doch ſcheint es faſt, daß man in Deutſchland ſeinen Charakter nur aus Kotzebue's Ueberſetzung eines ſchlechten Stückes kennt; ich ſehe wenigſtens, daß unſer Converſationslexikon nur ungefähr ſoviel von ihm erzählt, als das Schauſpiel uns lehrt, und man erlaube daher, die Sache, wie ſie war, in das Gedächtniß zurückzurufen, woraus man erfahren wird, daß dieſer Proceß, um welchen die Bühne den Abbé verherrlicht, vielleicht der einzige Flecken ſeines ſchönen wohlthätigen Lebens war, und daß das Schauſpiel gar nicht hätte geſchrieben und eben ſo wenig überſetzt werden ſollen.

Am 1. Auguſt 1773 fand der Einnehmer eines Dorfes in der Picardie, als er nach Hauſe kam, einen taubſtummen Knaben, der mit Lumpen bedeckt war, auf dem Boden liegen. Er gab ihm Kleider, Eſſen, Wohnung, und behielt ihn bis zum 2. September bei ſich, worauf der Knabe auf

Befehl des Polizeilieutenants nach Bicetre abgeführt wurde. Hier blieb er bis zum Juni 1775. Als er, Krankheits halber, in ein Spital kam, intereſſirte ſich eine Nonne für den Armen, die ihn dem Abbé l'Epée empfahl, der umſonſt die Taubſtummen unterrichtete. Der Abbé, der ſich ſo viel, als er konnte, von den Umſtänden unterrichtete, reichte bei dem Kriegsminiſter St. Germain eine Note ein, und dieſer ſetzte ſogleich die Marechauſſee des ganzen Landes in Thätigkeit, um die Aeltern dieſes Kindes zu entdecken. Auf dieſe Veranlaſſung ſchrieb eine Dame von Toulouſe, daß 1773 ſie hier den Sohn des Grafen Solard geſehen habe, der taubſtumm und elf Jahr alt geweſen; im Auguſt ſei er abgereiſt, und nicht wieder zum Vorſchein gekommen. L'Epée ſah den Brief, und war, obgleich nicht alle Umſtände paßten, gleich raſch hin überzeugt, ſein Taubſtummer ſei dieſer junge verſchwundene Graf. Indeſſen blieb er ſtill, unterrichtete ſeinen Zögling, bis einſt eine Frau, die die Neugier herbeigeführt hatte, ausrief: Ei, das iſt ja der junge Graf Solard! Auf Befragen erklärte ſie, ſie ſei lange als Geſellſchafterin bei der Mlle. Desgodets, der Großtante des kleinen Solard geweſen, und habe das Kind wöchentlich wenigſtens einmal geſehen, welches damals auf St. Louis in Penſion geweſen ſei. In die Penſion geführt, erkannten die Vorſteherinnen, Mutter und Tochter, ihn für den jungen Grafen. Eine Magd des Großonkels des jungen Grafen, die ihn oft aus dieſer Penſion abgeholt hatte, erkannte ihn ebenfalls. Nun erfuhr l'Epée, daß der junge Solard zu Clermont in Beauvoiſis geboren ſei, und ſich dort ſeine ganze mütterliche Familie befinde. Er begab ſich alſo mit ſeinem Schützling dahin, wo er von neun und zwanzig Perſonen, alles Alters und Standes, erkannt wurde; nachher in Paris erkannte ihn ſelbſt der Vater der

Gräfin Solard. Dies geſchah im Oktober 1777. Ein gewiſſer Cazeaux, Clerc eines Procureurs, mit welchem der junge Solard im Jahre 1773 von Toulouſe abgereiſt war, wurde hierauf, auf Veranlaſſung des Criminalgerichtes arretirt und als Gefangener nach Paris geführt, im Mai 1778. Seine Vertheidigung war aber ſo klar, daß ſich vor unbefangenen Richtern die Sache gleich hätte endigen müſſen. Er bewies nämlich, daß jenes Kind, welches er auf der Landſtraße ſollte ausgeſetzt haben, im Januar 1774 zu Charles in Cominges geſtorben ſei, als er mit ihm aus den Bädern von Bagnieres zurückgekommen; das bewies ein Auszug aus dem Kirchbuche. Aber ſelbſt abgeſehen von dieſem Beweiſe, ſo konnte der Schützling des Abbé's unmöglich der Graf ſein, denn man hatte jenen ſchon den 1. Auguſt 1773 auf der Straße von Peronne, 200 Lieues von Toulouſe gefunden, der junge Graf war aber erſt den 4. September von hier abgereiſt, als ſich jener Taubſtumme ſchon im Bicetre befand. Auch hatte dieſer weder ſeine vorgebliche Schweſter, noch das Bildniß ſeiner Aeltern, ja ſelbſt dieſen Cazeaux nicht wieder erkannt, mit dem der Graf doch jene Reiſe gemacht hatte. Die Schweſter ſelbſt, und andere Perſonen aus Toulouſe, die den jungen Grafen täglich geſehen hatten, leugneten auch, daß dieſer Gefundene es ſei. Auch behauptete Cazeaux, beide Taubſtummen ſeien ſich völlig unähnlich, und jene früheren Ausſagen von Menſchen, die das Kind nur ſelten anſichtig geworden, könnten nicht von Gewicht ſein. Auch erkannte der Schulmeiſter von Toulouſe, der den Grafen unterrichtet hatte, den Schützling nicht, und dieſer eben ſo wenig ſeinen Lehrer. Die Leidenſchaft der Unterſuchenden war aber ſchon ſo hoch geſtiegen, daß ihnen alles dies nicht genügte; man wollte durch einen Ueberzahn die Identität des Schützlings mit dem

Grafen beweiſen; nur war der Unterſchied, daß dieſer den Zahn in der untern Kinnlade, der Geſtorbene ihn aber in der obern gehabt hatte; der angeklagte Clerc wurde, aller Bitten ungeachtet, in ſtrengem Verwahrſam gehalten, und wurde nur frei, nachdem er an das Parlament appellirt hatte. Er mußte aber im Auguſt 1779 mit dem Abbé, dem jungen Taubſtummen und einer Commiſſion, welches auf Koſten der Regierung geſchah, nach Toulouſe reiſen, um noch an Ort und Stelle Alles genauer zu unterſuchen, weil das Todeszeugniß von Charles den Richtern nicht genügte. Der Schützling des Abbé erkannte keinen Palaſt, Platz, nichts in ſeiner Geburtsſtadt, ſelbſt nicht das Haus, wo der Graf ſeine Kindheit verlebt hatte. Die Einwohner erkannten ihn nicht als Solard, obgleich ſeine Schweſter von Allen erkannt wurde, auch ihm waren Alle, die er ſah, fremd. Daſſelbe geſchah in Albi, wo der Vater des Solard geſtorben war und mit ſeiner Familie lange gelebt hatte. Von mehr als hundert Zeugen wurde übereinſtimmend ausgeſagt: daß der angeklagte Cazeaux mit dem jungen Grafen in den erſten Tagen des September abgereiſt ſei, daß Viele ihn im September auf dem Wege nach Bagnieres geſehen hatten, daß Einwohner von Toulouſe, und unter dieſen angeſehene Familien mit ihm, den ſie perſönlich kannten, ſowie mit Cazeaux, im Monat September in Bagnieres geweſen. Mehr als hundert andere Zeugen ſagten aus, daß der Aufſeher und das Kind zu Charles im Oktober angekommen waren; viele der Zeugen waren ebenfalls von Bagnieres zurückgekommen, der Graf hatte bei der Familie Cazeaux gewohnt, und bei dieſer war er im Januar an den Kinderblattern erkrankt und geſtorben. Der vorgebliche junge Graf wurde weder zu Bagnieres noch Charles von irgend Jemand für dieſen anerkannt. — Das Grab wurde

geöffnet, Boden und Gras zeigten, daß seit jener Zeit Niemand an dieser Stelle war beerdigt worden; man fand die Gebeine und auch jenen Ueberzahn, der so viel beweisen sollte. Der Graf war also wirklich gestorben, daß der zu derselben Zeit in Bagnieres und der Picardie sein konnte, war physisch unmöglich, und die Unschuld des Cazeaux war unzweifelbar erwiesen. Nun, ziemlich spät, kamen die leidenschaftlich Verirrten auf die bestimmtere Untersuchung, wer der gefundene Taubstumme sei. Aus vorgefaßter Meinung hatte der Abbé einige frühere Anzeigen aus der Picardie vernachlässigt, von dem Roman geblendet, den die Nachrichten aus Languedoc in seiner Phantasie erzeugt hatten. Die Familie des gestorbenen Chirurgus Blondel zu Mehericourt, fünf Söhne und drei Töchter, Alle über fünfundzwanzig Jahr, sagten aus: daß im Mai 1773 zwei junge Leute, der eine ein Taubstummer, bei ihrem Vater gebettelt; der Sprechende hatte erzählt, sie wären aus den Niederlanden zwischen Charleroi und Namur gebürtig: ihr Vater, der in einer Steinkohlengrube gearbeitet, sei gestorben. Der Chirurg behielt den Redenden, um seine Heerde von ihm hüten zu lassen; da ihm aber der Taubstumme unnütz und beschwerlich war, so beschloß er, beide fortzuschicken. Alexander, der Sprechende, fiel nun auf den Gedanken, sich von dem Stummen loszumachen. Er brachte ihn nach einem Dorfe, das eine Meile entfernt war, und ließ ihn dort. Der Chirurgus nahm ihn wieder von dort zu sich; da der Stumme sich aber von neuem schlecht aufführte, so sagte er in Mitte Juli 1773 dem Alexander, er würde sie beide als überlästig entfernen. Hierauf führte Alexander seinen Bruder nach Orvillé und ließ ihn dort. Nach kurzer Zeit erfuhr der Chirurg, daß ihn Leraux aufgenommen habe, und daß man Anstalt treffe, ihn nach Bicetre zu

ſchicken. — In Orvillé ſelbſt ſagten zwei Bauern aus, daß den 17. oder 18. Juli zwei Bettelnde am Abende zu ihnen gekommen ſeien, der jüngſte ſei taubſtumm geweſen; man habe ſie im Stall ſchlafen laſſen; am Morgen hätten ſie nur noch den Stummen gefunden. Der Bauer behielt dieſen acht Tage bei ſich, ging nach Cuvilly, wo er Geſchäfte hatte, und das Kind lief ihm nach, konnte ihm aber, weil der Bauer zu ſchnell ging, nicht folgen, blieb zurück, und ſo fand ihn Leroux, der ihn alsdann nach Bicetre ſchickte. — So iſt dieſe ſonderbare Geſchichte; ſo ſchnell ließen ſich Richter und Publikum verblenden, gingen der Wahrheit, wie gefliſſentlich, aus dem Wege, um einen Roman zur Wirklichkeit zu erheben, einen Unſchuldigen eines ſchweren Verbrechens anzuklagen, der 140 Lieues, in Ketten, ſeiner Ehre beraubt, geſchleppt wurde, dann dreizehn Monat im Kerker ſaß, ſeine Geſundheit einbüßte, und auch nachher nur bedingungsweiſe ſeine Freiheit wieder erhielt. (So erzählt La Harpe im Jahre 1780, im 3. Bande ſeiner „Correspondance litteraire" ungefähr die Sache.) L'Epée, der Wohlthäter, iſt es alſo, der aus leidenſchaftlicher Verblendung dieſen unſchuldigen Cazeaux verfolgt und ihm dieſe Leiden zubereitet; Eigenliebe, Eigenſinn, Scham zu widerrufen, und Luſt eine chimäriſche Begebenheit zu einer wirklichen zu erhöhen, erhitzen einen trefflichen, rechtlichen Mann ſo ſehr, daß er lieber das Schlechte thun, als ſein Unrecht einſehen will. — Sollte ein Schauſpiel aus dieſer Begebenheit, die den Abbé erniedrigt, gemacht werden, ſo mußte der Unſchuldige wol die Hauptperſon ſein, und der Abbé in einem Lichte erſcheinen, das uns ſeine Verirrung und die Schwäche des Menſchen zeigt. — Nach allem oben Erzählten wird es unglaublich ſcheinen, daß durch einen Ausſpruch des Chatelet zu Paris vom

8. Juni 1781 der Taubſtumme dennoch wirklich für den Grafen erkannt und in deſſen Rechte eingeſetzt wurde. Der Abbé wurde von einem Großen beſchützt. In der Revolution 1792 ward jenes Urtheil wieder aufgehoben, und Bouilly ſchrieb ſein armſeliges Schauſpiel, das lauter Unwahrheiten enthält, welches uns Kotzebue als hiſtoriſches Drama verdeutſchte, indem er ſogar den Namen Solard wieder herſtellte, den der Franzoſe verändert hatte. Der Abbé ſtarb 1784 und der angebliche Solard als gemeiner Küraſſier im Hoſpital.

„Die Stimme der Natur", von Schröder.

Warum nennen die Ausländer noch ſo oft das empfindſame oder rührende Drama das deutſche Schauſpiel? Wir haben es von den Franzoſen empfangen, und die Engländer hatten die bürgerliche Tragödie noch früher. Durch Iffland und Kotzebue war freilich unſere deutſche Bühne zu einſeitig auf kleinliche Scenen und Familiengemälde hin gerichtet worden, und der Geſchmack, der bei uns immer einſeitig zu bleiben ſcheint, hatte die ächte Tragödie gewiſſermaßen verbannt und konnte das eigentliche lachende Luſtſpiel nicht mehr ertragen. Um ſo ſtärker mußte die Kritik gegen dieſen Mißverſtand eifern, als dieſe verfehlten kleinlichen Zeichnungen, um ſo mehr ſie unrichtig und verzerrt wurden, ſich um ſo heftiger anmaßten das Höchſte der Menſchheit auszuſprechen, Freiheit, Tugend und Sitte zu lehren, und gegen Alles, was in den engen

Kreis ihres albernen Mißverſtändniſſes nicht paßte, Krieg zu führen. Dieſe Zeiten ſind vorüber und jene Kritik, die vor dreißig Jahren angefeindet und herzlos geſcholten wurde, weil ſie Albernheit gemißbrauchter Empfindung aufdeckte, hat den Sieg davongetragen. Soll ſich der Deutſche wirklich Glück dazu wünſchen? Dieſer Sieg wäre mehr als ein ſcheinbarer, wenn nicht blos eine neue Partei eine ältere, wenn nicht eine noch engere Einſeitigkeit eine frühere abgelöſt hätte. Es ſcheint wirklich, man habe Diderot's Hausvater völlig vergeſſen, der in ſeiner Art durch Ausführung, Geſinnung, feine Charakterzeichnung und ächten Pathos immer ein Meiſterwerk und Muſter bleiben wird. „Die Jäger", „Verbrechen aus Ehrſucht", und einige ältere und ſpätere Dichtungen dieſer deutſchen Schule werden, erreichen ſie auch jenes dramatiſche Vorbild bei weitem nicht, mit allen Fehlern lobenswerthe Verſuche ſein. Unſere ächt deutſche „Minna von Barnhelm", die ſich halb dieſer Form anſchließt, ſteht noch unübertroffen da, und ſoviel auch verſucht und mißlungen iſt, ſo ſind doch gewiß auf dieſem Felde noch reiche Ernten für den deutſchen Dichter, der ſeine Kunſt und den Charakter ſeiner Nation verſteht, zu ſammeln. Nimmt man mit einigen neueren Kritikern, die ich ſonſt ehre, an: es könne und dürfe keine bürgerliche Tragödie geben; ſo muß man vom „Arden von Feversham" bis auf „Barnevelt" und Moore's „Spieler" hinab viele Werke aus der Zahl der Gedichte ſtreichen; und „Othello" ſelbſt iſt doch mehr bürgerliches als heroiſches Trauerſpiel. Die Behandlung wird wol, ſo gut wie bei den höheren Tragödien, die Aufgabe rechtfertigen oder verdammen, und man möchte vielleicht mit ähnlichen Gründen das Luſtſpiel auf die niedrigeren Klaſſen der Geſellſchaft einſchränken können, und die glänzendſten

Werke Shakſpeare's und anderer Engländer, von der Komödie ausſchließen.

Da das Drama ſo unmittelbar das Leben berührt und von der Gegenwart ausgeht, ſo ſind ihm auch alle Geſtaltungen, Arten und Abarten zuläſſig, inſofern ſie nur das Schauſpiel nicht ſelbſt auflöſen, und die Höhe und Wahrheit erreichen, die in den verſchieden gezogenen Grenzen möglich iſt. Fällt die Kataſtrophe der bürgerlichen Tragödie leicht der Criminaljuſtiz anheim, ſo iſt das neuentdeckte Schickſal vielleicht dem poetiſchen Sinne noch widerwärtiger, und Otway, Lillo, Moore ſollten wol gegen unſere Werner, Müllner, Grillparzer und Raupach auf geradem Wege der Vertheidigung und ohne Sophismen ihren Proceß gewinnen dürfen.

Es gibt ein Drama, welches rührt und das ſelbſt erſchüttern darf, in welchem aber (ohne jene weichliche Empfindung, die in ihrer Krankheit alle Tragödie zerſtört) ſchon die Grundbedingung liegt, daß es heiter und befriedigend ſich auflöſen müſſe. Einige Arbeiten Schröder's ſind in dieſer Art vortrefflich, und man darf den „Fähndrich" und den „Vetter aus Liſſabon" neben dem „Hausvater" Diderot's nennen, wenn die Aufgabe auch anders geſtellt und gelöſt iſt, und jene Feinheit und Menſchenkenntniß nicht zuläßt, die ein junger Dichter beim Diderot ſtudiren kann. Den beſten Arbeiten Schröder's ſchließt ſich dieſes vorzügliche Schauſpiel „Die Stimme der Natur" an, das wir in unſeren Tagen der Verwirrung mit noch mehr Dank, als etwa vor zwanzig Jahren, annehmen ſollten. Es kann für ein Original gelten, ſo treffend auch engliſche Sitten und Charaktere gezeichnet ſind. Der Humor des jungen, wilden Mannes, der ſich von ſeiner liebenswürdigen Frau hat ſcheiden laſſen und ſeitdem, ohne

es ſich zu geſtehen, in ſie verliebt iſt, iſt ſehr originell und unterhaltend. Haſtings, ein edler Freund, der Alles vermittelt und zum Guten lenkt, iſt, ohne daß er Phraſen und Empfindſamkeit ſpricht, ehrenwerth, die Entwicklung und Erkennung iſt auf eine große Weiſe erſchütternd, und das Elend, die Unthat, welche die Verwicklung und Spannung herbeiführt, nicht ſo drückend und kleinlich, wie es eine Zeit lang in den deutſchen Dramen üblich war. Am originellſten und vortrefflichſten iſt der alte menſchenfeindliche Lord gezeichnet, und man ſieht wohl, daß Schröder dieſen Charakter für ſeine große, darſtellende Kunſt zubereitet hatte. Dieſer bietet auch, und ſelbſt dem geübten, ausgezeichneten Künſtler, ein ſchwieriges Studium, und dürfte wol nur von wenigen der jetzt lebenden genügend ausgeführt werden.

Dieſes Schauſpiel arbeitete Schröder im Jahr 1807 nach einer engliſchen Farce „Every one has his fault". Um dieſe Zeit dichtete Schröder ſehr viel nach neueren und vorzüglich älteren engliſchen Dramatikern, wie wir (S. 237. Bd. II.) aus Meyer's „Lebensgeſchichte" des Künſtlers erfahren. Ich habe ſchon früher dieſe lehrreiche Schrift empfohlen und ſie ſollte gewiß in der Sammlung eines Schauſpielers, dem es mit ſeiner Kunſt Ernſt iſt, nicht fehlen. „Mir hat (ſagt Meyer S. 238.) die Durchleſung ſo viel Vergnügen gewährt, daß ich es für eine der gelungenſten Bearbeitungen Schröder's halte, obgleich er es auf eine Bühne unter franzöſiſcher Botmäßigkeit nicht bringen durfte, weil die Handlung in London vorgeht. In Berlin iſt es, zum erſten Mal am 8. Mai 1812, mit lautem Beifall aufgeführt, nach welchem Iffland den bis dahin verſchwiegenen Namen des Verfaſſers nannte, und dieſen in ſeinen Briefen mit herzlichen Lobſprüchen überhäufte. Ich meine, es müſſe überall gefallen."

Wie sehr das Meiste, wol Alles Schrödern gehört, sehen wir aus einem Briefe Schröder's (S. 239). „Der Brief, den Sie für ächt Englisch erklären, gehört mir ganz. Das Stück, nach welchem ich die Stimme der Natur gemodelt habe, ist mehr Posse als ernsthaft; ich konnte unmöglich viel davon gebrauchen."

In diesen Jahren 1807 und 1808, in welchen Schröder vielleicht zu fleißig war, hatte er auch die Absicht, den Massinger, der damals selbst von den Engländern noch vernachlässigt war, auf die deutsche Bühne zu führen. Er wollte die Direktion wieder übernehmen, selbst wieder spielen und durch diese seine dramatischen Arbeiten dem sonderbaren Geschmack entgegen treten, der, wie er ebenfalls der Meinung war, unsere Bühne völlig aufzulösen drohe. Von allen diesen Projekten gelang, durch die Zeitumstände gehingert, wenig oder nichts, und Schröder wurde der Bühne zum zweiten Male überdrüssig. Am 5. März 1816 schreibt er endlich, nicht gar lange vor seinem Tode (S. 339): „Meine Theaterschmierereien habe ich an den Mann gebracht. Auf Ostern sende ich Alles mit Buchhändlergelegenheit an Theodor Hell. Einige bekommt er in dieser Woche. Er mag damit machen und erwerben so viel er will, verändern nach Belieben; nur soll er sie nicht drucken lassen, und meinen Namen dazu nennen. Ich habe mich nicht entschließen können, der hiesigen Bühne etwas zu geben. Man sieht ja auf ihr lieber das elendeste Zeug, als Stücke von mir, die gefallen haben."

Theodor Hell mußte sich gewiß durch das Vertrauen dieses Veteranen und des größten Schauspielers der neueren Zeit hochgeehrt fühlen. Von der großen Anzahl dieser Theaterstücke, von denen freilich viele nur Skizzen sein mögen, sind hie und da einige mit Beifall gegeben, oder

nicht sehr beachtet worden. Sind mehrere so vortrefflich, wie „Die Stimme der Natur", so sollten die Theater nach ihnen geizen. Bedenklich ist es freilich, wenn Dieser und Jener, wie auch schon geschehen sein soll, an diesen Sachen ändert und hinzufügt, und ich würde, ungeachtet des Verbotes des Meisters, für die Bekanntmachung durch den Druck sein, weil sie dadurch ein Gemeingut für Deutschland würden, aus dem Jeder, der sich die Fähigkeit zutraute, nehmen und verbessern könnte, dann aber auch der Kritik in seiner Blöße sichtbar würde, wenn er, wie es so oft geschieht, verschlechtert hätte.

Bei Eröffnung der Bühne auf dem Bade, die nicht, wie Jeder fühlen muß, mit einer Farce geschehen konnte, da alle Einwohner noch den Schmerz über den Verlust eines allgemein verehrten Fürsten nachempfanden, gab Th. Hell aus seinem Vorrath dieses Drama dem Theater als ein gutes und der Gelegenheit anpassendes. Der Redakteur eines Blattes kann nicht jedes Wort seiner Mitarbeiter vertreten, oder jeden thörichten Aufsatz verständig machen wollen: aber die unnütze Nachricht von der Aufführung der „Stimme der Natur", die sich im Blatte „Einheimisches" Nr. 11 befindet, hätte Th. Hell ausstreichen sollen, wo ein D. v. L. mit dem Ausdruck der Verachtung anfragt: was diesem Stücke in Dresden die Ehre der Aufführung habe verschaffen können. In Dresden? Wo die „Sieben Mädchen", die „Galeerensklaven" u. s. w. so oft und mit Beifall gegeben sind? Im Sommer, auf dem Bade, wo man mit dem Schwächsten oft mit großmüthiger Nachsicht zufrieden ist? — Man sieht wohl (und dergleichen geschieht jetzt an vielen Orten), gute, ältere Schauspiele und Komödien sollen als schlecht und unbrauchbar verrufen werden: dagegen empfiehlt man denn jene Uebersetzungen französischer

Bagatellen, die in der Regel im Deutschen unwitzig werden. Es ist natürlich, daß jeder Markt seine Sprache führt, nur kann dergleichen nicht für Kritik gelten.

„Flitterwochen", nach dem Französischen.

Eine Variation desselben Thema, das uns schon vor Jahren in einem nicht unbeliebten Lustspiel: „Strudelköpfchen" ist gegeben worden. Das neuere ist nur weniger fein und unterhaltend. Ein französisches Vaudeville nimmt in Jahr und Tag dieselbe Geschichte vielleicht noch etwas schroffer und geringer, und wir sehen sie dann wol in Deutschland wiederum ohne die witzigen leichten Arietten und ohne das französische gewandte Spiel. Schröder schreibt vom „Strudelköpfchen" im Jahre 1807 (s. Meyer Bd. II. S. 221.): Es ist Schade, daß man ein so gutes Stück wie „Gaßner der zweite" in ein Nachspiel verwandelt. — „Aehnliche Sünden", fügt Meyer hinzu, „sind täglich anzuklagen." — Gewiß ist dieser „Gaßner" von Schink ein gutes Lustspiel, und für jene Zeit lobenswerth nach Shakspeare's „Taming of the Shrew" (die Widerbellerin, die böse Sieben) bearbeitet. Es ist schon einmal gesagt, daß es eine Art Barbarei ist, ein gutes wahres Lustspiel zu einem Nachspiel zu verkürzen, und so gleichsam die Quintessenz und die grellen Effekte in Kürze zu genießen, die doch nur durch die Motive, durch die dramatische Ausmalung und Steigerung einen Werth haben können. Wünschenswerther wäre es freilich noch, mit wenigen

Auslaſſungen und verſtändigen Aenderungen das Original ſelbſt auf der deutſchen Bühne zu ſehen, denn jener mit Recht gelobte „Gaßner" Schink's hat ſchon ſehr viele Schönheiten, manche Epiſode und Perſon des Originals nicht brauchen können, die doch dem, der vergleicht, unentbehrlich ſcheinen werden, da Shakſpeare nicht blos Epiſoden und Perſonen häufte, um den Raum auszufüllen, ſondern durch die ſogenannten Nebenſachen ſeine Hauptſache immer nur erklärte und in ein helleres Licht ſetzte.

„Die Benefiz-Vorſtellung", nach dem Franzöſiſchen.

Sollte einmal das Theater ſelbſt und die Gebrechen und Armſeligkeiten der Schauſpieler zum Gegenſtand des Luſtſpiels, und der Stand des darſtellenden Künſtlers dem Spott der Zuſchauer preisgegeben werden, ſo ließen ſich wol tiefer gehende Mängel und Thorheiten der Zeit vorführen, als hier geſchehen iſt, wo auf oberflächliche Weiſe alte, längſt gekannte Späße, mit flachem Witze vorgetragen werden. Wahrſcheinlich iſt im Franzöſiſchen die Poſſe doch ſchärfer und trifft dieſen und jenen Bekannten in Paris. Die Aufgabe ſelbſt iſt eine mißliche, auch wenn ſie eine ſtärkere Hand ausführen will. Wird das Luſtſpiel wirklich gegen das Theater und mit Bitterkeit gerichtet, ſo ſpricht der Dichter am Ende doch gegen ſich ſelbſt, und will er ein Syſtem lehren, um ein anderes zu vernichten, ſo kann er ſchwer einer gewiſſen Pedanterie entgehen, die ein Kennerauge, oder das eines unbefangenen Zuſchauers früh genug entdecken wird. Der ſehr merkwürdige Poetaſter des be-

rühmten Ben-Jonson gibt davon ein merkwürdiges Beispiel. Die englische Bühne hatte sich kaum gebildet, sie hatte so eben die Höhe erreicht, zu welcher sie sich späterhin nie wieder aufschwingen konnte, Jonson selbst hatte kaum eine nicht weit greifende Autorität errungen, und erfreute sich des Beifalls nicht zahlreicher Gleichgesinnten, als er mit der ganzen Kraft seines ungestümen Geistes alles das verächtlich machen und vernichten wollte, was ihm selbst noch vor wenigen Jahren zum Vorbilde gedient hatte. Die heftige persönliche Satire gegen Dichter wie Schauspieler kränkte, sie brachte die erste bedeutende Störung in der bis dahin ruhig und rasch vorschreitenden Bildung des Theaters: das aber, was Jonson einseitig, wenn auch mit Gelehrsamkeit durchsetzen wollte, geschah so wenig, daß er im Gegentheil nur seine Gegner selbst vermehrte. Jonson war selbst zu jung und zu wenig mit dem Umfange und der Bedeutung des Gegenstandes bekannt, den er bekämpfte. Er war schon und wurde noch mehr ein großer Dichter, konnte aber nie seine eigene Pedanterie inne werden, weil sein großes dramatisches Talent, seine Kraft und Vollständigkeit auf dieser Einseitigkeit gegründet und eins mit ihr war. Er kämpfte mit ehrlichen Waffen gegen die größten Erscheinungen, weil er die irrige Ueberzeugung hegte, daß sich der freie Geist und die Unendlichkeit der Erfindung in Begriff und immer zu erklärende Allegorie müsse auflösen lassen, und alle Formen, die aus der ächten Begeisterung hervorgingen, erschienen ihm als Willkür, sodaß seine zu eilige Kritik nicht zur ächten Besinnung kommen konnte, sondern nur an den Außenwerken streifte, ohne je den inneren geistigen Mittelpunkt auch nur zu berühren. Wollen doch Viele auch in unseren Tagen, mit geringerer Gelehrsamkeit und schwächerem Talent uns wieder diesen Schema-

tismus beibringen, indem ſie meinen, jede Poeſie müſſe ſich in Begriffe auflöſen laſſen; Viele nicht einſehen können und wollen, daß jedes Kunſtwerk, nicht blos das des Poeten unerſchöpflich und unergründlich in gewiſſem Sinne ſein müſſe, weil es ohne dieſe ſich aus jedem Standpunkt neu erzeugende Fülle von Beziehungen und Anſchauungen kein Kunſtwerk ſein könnte. Das Verſtehen des Kunſtwerkes iſt ohne alle jene ſcheinbar philoſophiſchen Begriffe möglich, und oft um ſo inniger, um ſo ſchwerer der Genießende die Ausdrücke findet, um ſo ſpäter ſie ſelbſt dem einſeitigen Kritiker zu Gebote ſtehen. Selbſt die eigentliche Allegorie läßt ſich nicht mit ſo dürren Anmaßungen handhaben, wenn man nicht alle Kunſt in trockenes Schema und zugleich in Charaden und Räthſelweſen verwandeln will, wo dann die proſaiſche dürftige Erklärung und Auflöſung Gedicht und Kunſt zu einer unerfreulichen, wenn nicht lächerlichen Lebloſigkeit herabgewürdigt. Mit ähnlichen alchemiſtiſchen Kunſtſtücken will man aber jetzt nicht blos kritiſiren, ſondern auch dichten, um nach ſicheren Vorſchriften und untrüglichen Recepten Blei in Gold zu verwandeln. Wenn Ben-Jonſon das Streben ſeines Zeitalters und die Aufgabe der dramatiſchen Poeſie nicht verſtand, ſo iſt er wenigſtens dadurch gerechtfertigt, daß ſeine Begeiſterung, durch welche er große Werke und Muſter hervorbrachte, mit dieſem Mißverſtändniß eins war: wie dieſelbe Erſcheinung ſich in dem größeren Cervantes auf ähnliche Weiſe wiederholt, der auch ungenügend, wenn gleich verſtändig, gegen Lope de Vega und das vielſeitige Streben kämpfte, welches dieſer mächtige Genius entzündet hatte. Cervantes konnte aber in ſeinen eigenen dramatiſchen Produktionen (vorzüglich in den ſpäteren) nicht wie Ben-Jonſon ein Gewicht in die andere Wagſchale legen, durch welches der Engländer, wenn auch

nicht niederzog, doch wenigſtens ein Schwanken und nachher ein Gleichgewicht hervorbrachte, wodurch vielleicht verhindert wurde, daß der herrlichſte Aufflug und die großartigſte Erhebung nicht durch Uebertreibung und bewußtvolle Steigerung in das Thörichte und Abgeſchmackte ungehemmt überſchlug. Manche Zeiten und Kunſtſchulen haben dergleichen erlebt.

Was in unſeren Tagen der witzige, von Geiſt und Laune überſprudelnde Sheridan in London mit ſeinem „Critic" wollte, iſt ihm wol ſelbſt nicht ganz klar geweſen. Die Perſönlichkeit ſeines erfindungsreicheren Nebenbuhlers Cumberland hat er mit bitterer Satire dargeſtellt, die Abſicht, dieſen kenntlich zu machen und zu verletzen, iſt ihm gelungen, ſeine übrigen Streiche gegen das Theaterweſen fallen flach, oder ganz neben bei, und derjenige, der (zwar viel ſpäter) den deutſchen „Pizarro" Kotzebue's auf die Bühne von London brachte, hatte wol kein Recht dazu, Mißbräuche oder Geſchmackloſigkeit zu rügen. Die Art, wie Shakſpeare in ſeiner „Sommernacht" auch die Verkehrtheit eines unkünſtleriſchen Theaters, das ſeine Aufgabe völlig mißverſteht, in die Lieblichkeit ſeiner reizenden Phantaſien ebenfalls bizarr hineinſpielen läßt, iſt ſo einzig und unnachahmlich, daß man dieſe Wunderlichkeit mit keiner anderen Erſcheinung vergleichen darf. Unnachahmlich iſt dieſe Parodie, ſo oft dies ſeltſame Thema auch mit mehr oder minder Glück iſt variirt worden: es hat in allen Variationen immer ſeine Bedeutung und das Verſtändniß verloren. Für die meiſten Theaterfreunde iſt aber auch jetzt der wahre Sinn des Spaßes untergegangen, denn da wir ſeit mehreren Jahren aus unſerem Theater Alles machen, um die eigentliche Bühne zu vergeſſen, ſo iſt gerade das, was Shakſpeare als das Abgeſchmackteſte und Unmöglichſte zeigen will, was ſeine

unerfahrenen Komödianten ausrichten wollen, jene Wand nämlich, bei uns das Leichteste und so gewöhnlich, daß die Wirkung von mehr als einem bekannten Stücke auf einer solchen zwischengezogenen Wand beruht. Es gibt, wie ich gehört habe, sogar französische Lustspiele, in welchen man zugleich mehrere Etagen sieht, oben, unten, rechts und links Zimmer, und hin und her die Intrigue, ein Haus, so aufgedeckt, wie wir durch Hülfe des diable boiteux in einige hineinblicken. Nicht blos in dieser Anstalt, sondern auch in so manchen anderen, hat unsere Schauluſt, die immer das Wahre, Wirkliche will, eine Natürlichkeit, von der auf der Bühne nie die Rede sein sollte, alle ächte Wahrheit zerstört. Wir bequemen uns zu allen Seltsamkeiten, seien sie nur neu und unkünstlerisch, nur nicht zu jenen bescheidenen Forderungen: das zu ordnen, und ein anderes nicht zu berücksichtigen, wodurch uns vom Theater her die Werke Shakspeare's und ähnliche verständlicher würden.

„Das Räuschchen", Lustspiel von Bretzner.

Wie alle Lustspiele dieses Autors leicht von der Oberfläche weggeschöpft, mäßiger Witz, unbedeutende Charaktere, ungenügende Verwicklung und Katastrophe, in einer Sprache, die schon damals nicht leicht und edel genug war. Und dennoch erregt dieses schwache Stück, wenn es gut, oder gar vortrefflich gespielt wird, Wohlgefallen und Freude, und muß jetzt, da das Neue so schnell veraltet, um so mehr geschätzt und anerkannt werden. Da das Stück im Ganzen

hier wirklich vortrefflich, rund, lebendig und mit Ausdruck gespielt wird, so hat es auch mit Recht gefallen, und hat einigemal schnell auf einander mit Beifall gegeben werden können. Herr Burmeister als alter Busch war ergötzlich, nicht minder Herr Pauli als Doktor. Die Scene des Rausches ward mit Heiterkeit und ohne Uebertreibung dargestellt. Vielleicht sollte Busch vorher und nachher noch finsterer, mürrischer und auffahrender sein, um den Contrast noch dreister hervor zu heben. Es läßt sich auch ein Spiel denken, in welchem der Leichtsinn, die Jovialität und Gutherzigkeit des Alten noch mehr hervorgehoben, und die Zeichen des Rausches etwas mehr verschwiegen würden, wodurch die Ausmalung des Charakters noch seltsamer, wenigstens poetischer würde: indessen, wenn dies auch wirklich von trefflichen Künstlern der alten Zeit mehr geschah, kann es doch nicht unbedingt zur Regel gemacht werden, und es ist unbillig, wenn die Erscheinung so heiter und lebendig ist, zu viel anderes zu wünschen; auch kann der Schauspieler über seine Individualität nicht unbedingt hinausstreben, und die Kritik wird ungerecht, wenn sie dies in allen Fällen verlangt. — Wie sehr Mlle. Gley in ihrer Kunst vorschreitet, hat sie in der Darstellung des munteren, übermüthigen Mädchens bewiesen. Herr Heine als Brand zeigte sich sehr zu seinem Vortheil; die eigene Sprache, die er sich für diese Carikatur gebildet hatte, führte er sehr gut und ergötzlich durch. In ähnlichen Rollen wird er ausgezeichnet und immer vortrefflicher werden, jemehr er die sentimentalen, die ihm nicht zusagen, aufgibt. Auch das naseweise, überkluge Kind wurde sehr possierlich von der kleinen Grund ausgeführt. Vor Uebertreibung wird Mad. Hartwig, die die Alte lobenswerth gab, den kleinen Zögling warnen. Mit einem Wort, ein Stück, welches sich

in keiner Rückſicht zu den bedeutenden rechnen darf, wurde durch geiſtreiches, ſtets lebendiges Spiel zu einem erfreulichen Geiſtesgenuß erhoben, und man fühlte ſich einmal wieder in die gute alte Zeit der ächten deutſchen Komödie zurückverſetzt. — Herr Burmeiſter d. J. mußte zu ſeinem Nachtheil den zweiten Liebhaber übernehmen, da Herr Pabke wieder abgegangen war, nachdem dieſer ihn einmal dargeſtellt hatte. Das Publikum iſt faſt immer gegen diejenigen Schauſpieler, die ſich eine Zeitlang dieſen ausfüllenden Rollen widmen müſſen, unbillig. Man verlangt etwas unbedingt Vortreffliches, Grazie, Ausdruck, vollendetes Spiel, und bedenkt nicht, daß wenn ein Talent ſchon zu dieſer Höhe gereift wäre, es ſich gewiß nicht in den untergeordneten Kreiſen des Schauſpieles bewegen würde. Dieſer junge Mann kann ſich hoffentlich in ſeinem Fache gut ausbilden, wenn es ihm einmal gelingt, bei einer größeren Bühne angeſtellt zu werden, denn Alles, was man an ihm vermißt, ſind hauptſächlich Mängel und Fehler, die ſich auch der Beſte, ſo lange er auf kleinen Bühnen viel und unvorbereitet ſpielen muß, angewöhnt, die er aber auch, wie die Erfahrung ſo oft gezeigt hat, nachher ablegen kann, wenn er ſein Talent auf größeren Theatern übt. Wer irre und furchtſam wird, kann niemals gut ſpielen: Sicherheit und Vertrauen iſt in allen Künſten, vorzüglich den redenden, unerläßlich, und erſchafft die Hälfte der Kunſt.

„Torquato Taſſo", von Goethe.

Bei Gelegenheit der Huldigung Sr. Majeſtät war es ſchicklich, dieſen Tag auf dem Theater durch ein edles Werk zu feiern. Da der „Taſſo" von Goethe hier noch nie aufgeführt war, ſo bot dieſes Meiſterſtück dem Theater die beſte Gelegenheit, ſich auf eine würdige Art zu zeigen. Und gewiß, derjenige, der die Schwierigkeiten der Kunſt kennt und das große Gedicht verſteht, wird, wenn er billig iſt, eingeſtehen müſſen, daß die hieſige Bühne auch das Edle und Poetiſche darzuſtellen weiß, daß ihr auch zu Zeiten das Schwierigſte gelingt, welches manchen Bühnen entweder unmöglich wird, oder wenigſtens keine Anerkennung findet. Denn es hatte ſich zu dieſer Vorſtellung, die ſehr bald mit Beifall wiederholt werden konnte, jedesmal ein Publikum zuſammengefunden, wie es ſich wol Dichter und Schauſpieler immer wünſchen mögen, das durch die feinſte Aufmerkſamkeit das Kunſtwerk ehrte, und durch Einverſtändniß und Theilnahme die treffliche Darſtellung anerkannte, mehr, als es ſo oft durch betäubenden zweideutigen Applaus geſchehen kann, der in Deutſchland in unſerer Zeit ſo oft gemißbraucht iſt, daß er weit öfter Kälte und Partei, als Begeiſterung und Gefühl anzeigt.

Es iſt ſchon früher angedeutet worden, daß dieſes Meiſterwerk, in welchem der deutſche Laut am zierlichſten und lieblichſten ſich vernehmen läßt, in welchem eben ſo viel Tiefe als Zartheit des Gemüthes ſich offenbart, und Wahrheit und Poeſie gleichſam Hand in Hand gehen, ſich für die theatraliſche Darſtellung weniger eignet. Schwerlich fiel

dem großen Dichter damals, als er sein Schauspiel schrieb, die Möglichkeit ein, es irgend einmal wirklich aufgeführt zu sehen. Erst, als so manche lyrische Dramen, oder auch solche, in denen wenig Handlung ist, mit Glück und Beifall sich auf der Bühne zeigten, wurde auch dieses dichterische Meisterwerk versucht.

Wenn man erwägt, wie sehr dieses schöne und tiefsinnige Gedicht allen jenen Schauspielen ungleich ist, die unsere Theater bunt und grell putzen, oder oft entstellen, in welche Trivialitäten oder Rohheiten unsere Schauspieler sich hineinstudiren müssen, ja wie selbst eine ernste Bemühung sie bei den trivialen oder übertriebenen Charakteren nach und nach auf einen falschen Weg lenken muß, so ist es wol unter diesen Umständen zu viel gefordert, daß ein junger Darsteller den Sinn und die Bedeutung der Hauptperson ganz verstehe und untadelig den ganzen Charakter und den Sinn einer jeden Stelle ausdrücken soll. Man kann zufrieden sein, wenn die Ausführung nur nicht den Eindruck aufhebt, den wir beim Lesen empfangen. Und so ist im Ganzen Herr Becker als Tasso sehr zu loben, er fühlte meist, was er sagte, und sein anhaltender Fleiß, sein ernster Wille, seine schöne Stimme und Deklamation ward anerkannt, Vieles rührte, Manches war trefflich. Sein Auftreten war zu schüchtern und schülerhaft, und das Gefühl, daß nun in jene zarte und vornehme Welt plötzlich die dichterische eintrete, ward nicht klar. Im zweiten Akt war Ton und Geberde gegen die Prinzessin bei weitem zu heftig und stark, und ließ nachher kaum noch eine bedeutendere Steigerung zu. Wie dieses Gedicht in seinen Scenen meist die zarteste und edelste Conversation vorträgt, so muß das Geberdenspiel des Darstellers ebenfalls mäßig, fein, gewandt und zierlich sein, und darf sich wol nur in den

letzten Scenen in jenes verlieren, welches wir in unserer jetzigen Tragödie schon zu viel und zu stark sehen. Am ungenügendsten war der schöne Monolog vorgetragen, der den vierten Akt beschließt. Heftigkeit, Anstrengung und alle Theaterroutine reichen hier nicht aus. Indessen ist die Gesinnung so zart, der Ausdruck so glücklich, das Gefühl so tief und innig, und die Uebergänge, die Pausen geben dem Verstehenden zu viel zu denken und zu empfinden, der ganze Monolog ist so geistig schön, daß vielleicht, auch bei der vollkommensten theatralischen Darstellung, etwas von seiner Innigkeit verloren gehen muß. Was ein Kenner und Verehrer des Gedichtes aber auch erinnern und wünschen mag, so wird er dennoch eingestehen, daß der Darsteller seine höchst schwierige Aufgabe glücklich und im Ganzen befriedigend gelöst habe.

Herr Julius war als Fürst würdig, und traf den gehaltenen edeln Ton weit mehr, als es oft in ähnlichen Rollen der Fall ist. Er nahm hier nicht jenes zu kurze Spiel an und jenen sich selbst immer abbrechenden Ton, der der Würde, oder gar Majestät so entgegen ist, sondern war durchaus edel und poetisch vornehm in Gang, Stellung, Sprache und Geberde. „Wie ich zu Dir gesinnt bin, fühlst Du nicht", sagte er, sowie so viele andere Verse, so oft es das Gedicht erforderte oder möglich machte, mit einer so schönen und rührenden Herzlichkeit, daß diese Rolle, die sonst leicht kalt und zu vornehm werden kann, sehr gewann. Immer muß diesem Künstler nachgerühmt werden, daß seine Darstellungen, die er richtig und wahr auffaßt, durchaus vortrefflich sind, ohne Lücke und Gebrechen. Dieses meisterhafte Spiel war auch das Resultat eines wahren und ernsten Studiums. — Irgend ein Tisch, oder Fußgestell für eine Statue, oder eine Gartenbank könnte wol in

der Nähe ſein, um das große Buch aus der Hand zu legen, das der Fürſt dann nur bei den Worten: „Auch Taſſo hat mich bereichert“ wieder aufzunehmen brauchte.

Mad. Schirmer als Prinzeſſin ſprach ſo, daß man wohl ſah, wie tief ſie den Sinn ihrer Rolle empfand. Auch dieſe Aufgabe iſt vielleicht in einigen Scenen für jede Theaterdarſtellung zu zart und geiſtig; etwas muß wol verloren gehen, wenn es durch Sprache und Geberde verkörpert werden ſoll. Der gedehnte, zu ſtark angegebene Ton der Schauſpielerin macht es auch nothwendig, daß die Stellen, in welchen das Gefühl, die Klage und Liebe hervortritt, hernach zu merklich unterſtrichen und accentuirt werden müſſen. Machte es ſich Mad. Schirmer im Anfang leichter (und ſie könnte es auch in anderen Rollen), vertraute ſie ihrem Organ ohne dieſe Anſtrengung, ſo würde ihr die Steigerung mehr gelingen, die alsdann auch milder gehalten werden könnte. Man verſteht in unſerem Theater jedes deutlich, richtig geſprochene Wort; die Bemühung, Sylbe für Sylbe faſt ſtoßend zu ſagen, oder mit den Lippen zu kauen, bringt gerade Undeutlichkeit hervor. Daher wird das ſchöne Talent der verſtändigen Frau in der Regel mehr im Luſtſpiel erkannt, in welchem ſie leichter ſpricht und ſpielt, als in der Tragödie, wo das Organ, meiſt aus Bemühung, oft verſagt. Eine Arbeit der Lippen und des Mundes, um die Worte hervorzubringen, muß man auf dem Theater nie wahrnehmen. Auch die gerühmte Schröder hat dieſen Fehler, und ich habe wol junge Schauſpielerinnen gekannt, die ſich bemühten ihn nachzuahmen. — Ohne Zweifel hat Mad. Schirmer in dieſer poetiſchen Aufgabe wieder bewieſen, daß ſie wahren Beruf für das Theater hat, und daß ſie Grazie mit Empfindung, Anſtand mit tiefem Gefühl zu vereinigen weiß.

Mlle. Gley als Lenore Sanvitale hat befriedigend eine Aufgabe gelöst, die, in gewisser Hinsicht, die schwierigste des Schauspiels ist. Haben die übrigen Darsteller zu sorgen, daß Gefühl und Leidenschaft immer edel erscheinen, so hilft in dieser Rolle weder Situation, noch bewegte Empfindung, noch das Bestechende der poetischen Gesinnung. Sie darf sich nie so hoch wie die Prinzessin erheben, und muß doch stets vornehm und Prinzessin bleiben, das kleinste Anstreifen an eine Soubrette, oder nur die gewöhnliche Vertraute, würde stören. Diese frische Natur und das Adelige, welches die Darstellerin in dieser Rolle zeigte und aussprach, war trefflich. Ihre Deklamation wird immer natürlicher und inniger, Stellung und Geberde sicherer. Der äußerst schwierige Monolog des dritten Aktes gelang ihr über Erwarten, und durch die Grazie dieser Darstellung hat sie bewiesen, daß sie eine Schauspielerin ist.

Die ganze Darstellung läßt sich mit einem schön ausgeführten Concert vergleichen, in welchem Virtuosen, die ihrer Kunst mächtig sind, das herrliche Werk eines großen Meisters vortragen, kein Instrument, kein Ton überschreit, oder fehlt, und der Hörer an dieser gleichmäßigen Vollendung, an dieser wahren Harmonie ein so seliges Behagen, eine so glückliche Befriedigung genießen kann, wie ihm wol nur selten im Theater, dem Concertsaal, oder der Oper geboten wird. Es ist zu hoffen, daß jede Wiederholung die Zuschauer mehr erfreuen wird, und die darstellenden Künstler jedesmal besser spielen, und manche kleine Fehler noch verwischen werden, die darum doch da sein können, wenn sie auch nicht immer von den Hörenden bemerkt werden. Zu bedauern ist es, daß eine Rolle so ganz aus dieser poetischen Harmonie und edeln Melodie herausfiel, nämlich der Antonio des Herrn v. Zahlhaas. Dieser Mann, der sonst

wol seine Aufgaben zu verstehen scheint, war dieser durch ein sonderbares Mißverständniß fast ganz entfremdet. Diese Schroffheit, Unhöflichkeit, der übertriebene Stolz, ja starrer, verletzender Hochmuth, welche er dieser Rolle gab, zerstörten ganz die feine Zeichnung des Dichters und zerrissen jene gerühmte Harmonie der Darstellung, sowie sie die hohe Weisheit des Gedichtes unkenntlich machten. Die schroffe Schalkheit in der Scene mit Lenore Sanvitale war eben so wenig an ihrer Stelle. Der Ton der Rede selbst schrie immerdar über das Gedicht hinaus und dadurch ging gleich im ersten Akt die unvergleichliche Schilderung des Ariost eigentlich verloren. Wie nun dieser feine Staatsmann, der Denker und edle Freund, der Vertraute des Fürsten, in seiner gewogenen Ruhe, in seiner vorübergehenden Aufgereiztheit hätte gesprochen werden sollen? Ungefähr in dem Ton, den Hr. v. Zahlhaas so vortrefflich in dem älteren Chorführer der „Braut von Messina" findet. Ich sage ungefähr: denn ein verständiger Leser wird auch das Verständige mit Sinn auffassen, weil das beste Wort durch Deuteln des bloßen Buchstabens einem im Munde umgedreht werden kann. Die Töne eines leichten Humors, der Artigkeit, des Witzes und Scherzes lassen sich auf diesen Grundton mit Leichtigkeit legen. Und ich weise jene Rolle nur deshalb an, um mich verständlich zu machen, weil unser Schauspieler in ihr so ruhig, edel und gehalten erscheint, ja liebenswürdig und zart, welche Eigenschaften im Antonio fast ganz ausgelöscht waren. Das Wort des Tasso über Antonio: „die Grazien sind leider ausgeblieben", kann unmöglich so gedeutet werden, als dürfe man eine Schroffheit in das Gedicht werfen, wodurch dieses selbst in seinen innigsten Verbindungen zerrissen wird.

Die ganze Anordnung war ebenfalls zu loben, nur

erſchienen die Büſten der Dichter in der erſten Scene als zu unkünſtleriſch, ja dürftig. Dieſe ausgeſchnittene Leinwand, ſchlecht bemalt, war für den Gegenſtand zu unwürdig. Für Virgil und Arioſt im Vordergrunde mußten wol Köpfe von Holz geſchnitten, und als Marmor weiß bemalt, daſtehen. Auch mußte Arioſt, deſſen Bildniß man überdies faſt vor jeder Ausgabe ſeiner Werke findet, wol einige Aehnlichkeit mit Arioſt ſelber haben. Dieſer jugendliche Kopf ſchien, ſo viel man errathen konnte, im Original einen Raphael zu bedeuten. Da der Zeichner aus Raphael's Parnaß den blinden begeiſterten Homer nachgeriſſen hatte, ſo hätte er von demſelben Blatte auch den Arioſt nehmen können. Es ſteht zu erwarten, daß eine Bühne, die für das Aeußere, wie die hieſige, ſo viel thut, vielleicht manchmal zu viel, dieſen Uebelſtand bei der nächſten Aufführung verbeſſern wird.

Iſt es noch nöthig anzudeuten, daß dieſes Werk unſeres größten Dichters das einzige iſt, in welchem genügend der Charakter eines Künſtlers und ſein Schickſal entwickelt wird? „Correggio" von Oehlenſchläger, und wie manche andere ſeitdem, ſind aus dieſem Gedichte mehr oder minder nachahmend hervorgegangen, aber kein Verſuch, mag in einigen auch Manches oder Vieles zu loben ſein, hat jemals ſich ſo vollendet und klaſſiſch ausſprechen können. Dem Verſtändigen Lehren geben, den Unverſtändigen aufklären wollen, iſt beides gleich überflüſſig. Aber wie iſt in dieſem Werke jenes ſchöne Wort unſeres Novalis „Schickſal und Charakter ſind nur Synonyme ein und deſſelben Begriffs" anſchaulich gemacht. Taſſo, vom Fürſten begünſtigt, von Freunden beſchützt, geht einem glänzenden Glück, einer ſeligen Zukunft entgegen, denn ſelbſt die Liebe, die höchſte, verklärteſte in Stand und Geſinnung, will ihn krönen. Er

darf nur mäßig ſein, nur ſich und Anderen vertrauen: aber das iſt ſeiner Laune, Heftigkeit, Begeiſterung eben die unmögliche Aufgabe, um ſo unmöglicher, da die Angebetete ihn ſelbſt ſeinem Feinde entgegen ſendet. Sie ſcheut ſich, dieſen ſelbſt anzureden, ihre heiligen Empfindungen dem Klugen, Argwöhnenden kund zu thun: und Taſſo, im berauſchten Gefühl ſeines Glücks, verletzt eben dadurch den Stolzen, der zu ſpät, nachdem das Gemüth des Taſſo, ein zart beſaitetes Inſtrument, ſchon für immer zerſchlagen iſt, ſeine Leidenſchaftlichkeit bereut. Kein Anderer, als Taſſo ſelbſt, gräbt den Abgrund vor ſeinen Füßen, in welchen er ſtürzt: und Alles, was ihm zu Gute kommen ſoll, wird ihm feindſelig, um ihn zu vernichten. — Dies iſt das wahre Schickſal. Und haben ächte Dichter je ein anderes gekannt oder verkündigt? Denn wenn auch die Tragödie andere Töne anhebt, ſo fällt das Göttliche und Menſchliche, Freiheit und Nothwendigkeit doch immer zuſammen. „Jeder iſt ſeines Glückes Schmied" ſagt ein triviales, altdeutſches Sprichwort mit anderem Wort, was Novalis meint und der dramatiſche Dichter lehrt.

Schlußbemerkung.

Die Umarmung, mit welcher Taſſo ſein und Lenorens Schickſal entſcheidet, muß auf der Bühne wol keine nur angedeutete, kaum bemerkte ſein, weil ſie ſich ſonſt faſt nicht vom edeln und leidenſchaftlichen Geſpräche im zweiten Akte unterſcheidet. Dieſer Wendepunkt des Drama, der große tragiſche Moment, muß erſchrecken, die Gruppe auf

eine Weile kenntlich daſtehen, der höchſte Accent der Darſtellung auf dieſem ſichtbaren Wahnſinn Taſſo's verweilen. Ohne dies iſt weder Lenorens Entſetzen, Alfonſens erſchreckte Entrüſtung, noch Antonio's Erſtaunen begreiflich. Daß eine ſolche Umarmung anſtändig und nicht anſtößig ſein müſſe, verſteht ſich von ſelbſt. Es ſcheint aber, als haben entweder die Schauſpieler verlernt, dergleichen edel zu malen und auszudrücken, oder als nehmen die Zuſchauer an einem ſolchen Vereinigen der Arme eben ſo leicht Aergerniß, als ſie ſich am Spiel der Beine in unſeren ſchlechten Balletten und deren ungraziöſen Gruppirungen in manchen Städten erbauen. Die Entwicklung der Nina und Heilung des Wahnſinns in dieſer Oper geſchah durch einen Kuß, der immer geſpielt und mit Innigkeit gegeben wurde. Wenn freilich die ächte Kunſt des Umarmens verloren gegangen wäre, ſo wäre Spielern wie Zuſchauern nicht zu helfen. Um ſo grauſamer iſt es alsdann, dem armen Taſſo eine bloße Anrührung, eine faſt nur zukünftige Umarmung ſo hoch anzurechnen.

Gaſtſpiel der Madame Mebius.

Mad. Mebius vom Hamburger Theater iſt hier in drei Gaſtrollen aufgetreten, und hat in allen den verdienten Beifall erhalten. Als Lady Milford in Schiller's „Kabale und Liebe" war ſie ſo vortrefflich, daß ich mich nicht erinnere, dieſen ſonderbar gezeichneten Charakter jemals ſo muſterhaft geſehen zu haben. Sie hob eben ſo verſtändig als zartfühlend alle jene Stellen vorzüglich heraus, in

denen die Empfindung, das menſchliche und weiche Gemüth zur Sprache kommt. Dadurch ward die Zeichnung verſtändiger und edler, und ihr Stolz gemildert und verſtändlicher. Die Scene mit dem Major, mit Louiſe, ſowie der Schluß waren gleich trefflich. An dieſem Schluß hatte ich ſchon manches Talent ſcheitern ſehen, weil es kaum möglich ſcheint, dieſen mit Ton und Darſtellung der früheren Scenen in Harmonie zu ſetzen. Es ſchien, als wenn die Louiſe der Mlle. Gley an dieſem Tage auch mehr anerkannt würde. In der wunderlichen Scene dieſer mit der Lady war ein intereſſanter Wetteifer beider erfreulich zu bemerken.

Die Gräfin Orſina (das Vorbild der Milford wie mancher Zeichnungen und Carikaturen der deutſchen Bühne) wurde von Mad. Mebius trefflich auseinander geſetzt. Ihre Bitterkeit, Geiſtesgegenwart, ihr Witz: Alles war zu bewundern. Weniger der höchſte und eigentlich tragiſche Ausbruch ihrer Leidenſchaftlichkeit, der in der Wuth an den Wahnſinn grenzt. Bei dieſer berühmten Stelle that ſie zu viel und zu wenig. Zu wenig, weil man nicht an die Wahrheit, an das Gefühl glauben konnte, der Zuſchauer wurde nicht überzeugt und hingeriſſen; und zu viel, weil die geſteigerte Geberde, das zu ſtarke Minenſpiel ſtörten, indem ſie nicht täuſchten. So ſtudirt, gefühlt und geiſtreich dieſer Charakter von der Darſtellerin ausgeführt wurde, ſo läßt ſich doch wol noch eine andere Art des Spieles denken. Doch findet ſich wol ein ſpäteres Blatt, um über dieſe Orſina und Emilie überhaupt meine Gedanken mitzutheilen.

Als Minna v. Barnhelm war die treffliche Frau am wenigſten an ihrem Platz. Sie nahm die Rolle nicht jung, fein und edel genug; ſie verließ zu oft den Converſationston, um ſich in ein gewiſſes modernes tragiſches Spiel zu werfen, das ich auch bei den neueren Tragikern in der Re-

gel nur ungern ſehe. Ein Stoßen, Verſchlucken der Worte, wodurch oft Leidenſchaft und Heftigkeit ausgedrückt werden ſoll, macht die Rede unverſtändlich. — Aber wie glücklich iſt eine Bühne, die dieſes ſchöne Talent beſitzt, und dadurch Schauſpiele aufführen und Rollen beſetzen kann, die jetzt auf unſerm Repertoire eine Lücke bilden.

Mad. Werdy war als Claudia Galotti ſehr zu loben, und ein Publikum vielleicht zu tadeln, das eine ſolche Bemühung, einen ſo wahren Ausdruck nicht anerkennt. Vorzüglich darum, weil dieſe Scenen der Mutter im Stücke faſt als neu erſcheinen konnten, da ſie früher nur angedeutet wurden. Mir ſchien auch, als hätte Herr Werdy ſeinen Odoardo noch nie ſo brav ausgeführt, als an dieſem Abend. Appiani (Herr Becker) ſollte wol noch feiner ſein und beſonders das: „Sie ſind ja wol ein rechter Affe!“ mit mehr Verachtung als Wuth ſprechen. Herr Karl Devrient als Prinz ziemlich gut, nur bei weitem nicht leicht und vornehm genug. Herr Julius als Marinelli, wie immer in dieſer Rolle, muſterhaft.

„Der Löwe von Curdiſtan“ von Hrn. v. Auffenberg.

Die Aufführung war ein Verſuch, um zu ſehen, wie die Arbeiten eines Autors, der ſchon viel geſchrieben hat, auf das hieſige Publikum wirken, wie ſich das Drama und ſeine Scenen ſelbſt auf dem Theater ausnehmen möchten. Das Schauſpiel, in einer leichten Sprache, einem ziemlich fließenden Verſe geſchrieben, bietet Alles auf, was von

denen die Empfindung, das menſchliche und weiche Gemüth zur Sprache kommt. Dadurch ward die Zeichnung verſtändiger und edler, und ihr Stolz gemildert und verſtändlicher. Die Scene mit dem Major, mit Louiſe, ſowie der Schluß waren gleich trefflich. An dieſem Schluß hatte ich ſchon manches Talent ſcheitern ſehen, weil es kaum möglich ſcheint, dieſen mit Ton und Darſtellung der früheren Scenen in Harmonie zu ſetzen. Es ſchien, als wenn die Louiſe der Mlle. Gley an dieſem Tage auch mehr anerkannt würde. In der wunderlichen Scene dieſer mit der Lady war ein intereſſanter Wetteifer beider erfreulich zu bemerken.

Die Gräfin Orſina (das Vorbild der Milford wie mancher Zeichnungen und Carikaturen der deutſchen Bühne) wurde von Mad. Mebius trefflich auseinander geſetzt. Ihre Bitterkeit, Geiſtesgegenwart, ihr Witz: Alles war zu bewundern. Weniger der höchſte und eigentlich tragiſche Ausbruch ihrer Leidenſchaftlichkeit, der in der Wuth an den Wahnſinn grenzt. Bei dieſer berühmten Stelle that ſie zu viel und zu wenig. Zu wenig, weil man nicht an die Wahrheit, an das Gefühl glauben konnte, der Zuſchauer wurde nicht überzeugt und hingeriſſen; und zu viel, weil die geſteigerte Geberde, das zu ſtarke Minenſpiel ſtörten, indem ſie nicht täuſchten. So ſtudirt, gefühlt und geiſtreich dieſer Charakter von der Darſtellerin ausgeführt wurde, ſo läßt ſich doch wol noch eine andere Art des Spieles denken. Doch findet ſich wol ein ſpäteres Blatt, um über dieſe Orſina und Emilie überhaupt meine Gedanken mitzutheilen.

Als Minna v. Barnhelm war die treffliche Frau am wenigſten an ihrem Platz. Sie nahm die Rolle nicht jung, fein und edel genug; ſie verließ zu oft den Converſationston, um ſich in ein gewiſſes modernes tragiſches Spiel zu werfen, das ich auch bei den neueren Tragikern in der Re-

gel nur ungern ſehe. Ein Stoßen, Verſchlucken der Worte, wodurch oft Leidenſchaft und Heftigkeit ausgedrückt werden ſoll, macht die Rede unverſtändlich. — Aber wie glücklich iſt eine Bühne, die dieſes ſchöne Talent beſitzt, und dadurch Schauſpiele aufführen und Rollen beſetzen kann, die jetzt auf unſerm Repertoire eine Lücke bilden.

Mad. Werdy war als Claudia Galotti ſehr zu loben, und ein Publikum vielleicht zu tadeln, das eine ſolche Bemühung, einen ſo wahren Ausdruck nicht anerkennt. Vorzüglich darum, weil dieſe Scenen der Mutter im Stücke faſt als neu erſcheinen konnten, da ſie früher nur angedeutet wurden. Mir ſchien auch, als hätte Herr Werdy ſeinen Odoardo noch nie ſo brav ausgeführt, als an dieſem Abend. Appiani (Herr Becker) ſollte wol noch feiner ſein und beſonders das: „Sie ſind ja wol ein rechter Affe!“ mit mehr Verachtung als Wuth ſprechen. Herr Karl Devrient als Prinz ziemlich gut, nur bei weitem nicht leicht und vornehm genug. Herr Julius als Marinelli, wie immer in dieſer Rolle, muſterhaft.

„Der Löwe von Curdiſtan“ von Hrn. v. Auffenberg.

Die Aufführung war ein Verſuch, um zu ſehen, wie die Arbeiten eines Autors, der ſchon viel geſchrieben hat, auf das hieſige Publikum wirken, wie ſich das Drama und ſeine Scenen ſelbſt auf dem Theater ausnehmen möchten. Das Schauſpiel, in einer leichten Sprache, einem ziemlich fließenden Verſe geſchrieben, bietet Alles auf, was von

Prunk, Aufzug, Effekt, Leidenschaft und Verwicklung in der Nähe und Ferne liegt, um zu gefallen. Wenn das Publikum vielleicht neugierig war, die Art und Weise dieses Autors kennen zu lernen, so hat es jetzt gesehen, daß er zu denen gehört, die um den Beifall desselben mit allen Mitteln buhlen; ist es für diese Bemühung auch nicht gerade sehr dankbar gewesen, so hat es doch wenigstens das Schauspiel nicht, wie es an anderen Orten geschehen sein soll, mit Mißfallen aufgenommen.

Immer schon gab es Schauspiele und sentimentale Komödien, die, ihrem Wesen nach, mehr Romane als Dramen waren. Es sind jene, die bei den Engländern und vorzüglich bei den Franzosen eine weitläufige Vergangenheit, seltsame Verhältnisse und Bedingungen voraussetzten, um wunderliche Situationen, grelle Effekte, unerwartete Erkennungen und dergleichen auf das Theater zu stellen, und in der Entwicklung, zur Ueberraschung der Zuschauer, vorgehen zu lassen. In dergleichen Stücken sollen nicht Charaktere, Wahrheit und dramatische Kunst ihre ihnen eigenthümlichen Wirkungen hervorbringen, sondern Leiden, Verwicklung, Erkennung und sentimentale Gesinnung wirken, die vielleicht einen Roman lehrreich und unterhaltend machen könnten, den dramatischen Charakter des Theaterstückes aber auslöschen. So la Chaussée und noch manche sentimentale Autoren der Franzosen. Früh schon wurde auch beliebten Romanen von Theaterdichtern nachgearbeitet, man sah einen „Tom Janes" in England und Frankreich auf der Bühne. Schröder hat es nicht verschmäht, nach der beliebten „Eveline" seine „Viktorine" damals für das Theater zu entwerfen. Man bemühte sich aber, allen diesen Werken einen so selbständigen Charakter zu geben, daß sie für sich selbst interessirten und verständlich waren, und

hatte man den „Tom Janes" nachgeahmt, so konnte man aus manchen anderen wol rückwärts Romane und Erzählungen schöpfen.

Es ist schon öfter angedeutet worden, wie gefährlich es für den dramatischen Dichter sei, eine Erzählung zu benutzen, wenn er in seiner Kunst nicht schon ganz Meister und den Gegenständen völlig gewachsen ist. Denn eine dramatisirte Erzählung ist noch lange kein Drama. Die äußere Geschichte muß sich dem Bühnendichter völlig umgestalten, sie muß seiner Phantasie (was sich von selbst versteht, und doch nur so Wenige finden) einen anderen Mittelpunkt, andere Bedingungen geben, und er muß gerade dem, was in der Erzählung reizt oder erschüttert, sorgfältig aus dem Wege gehen, um, wenn ihm der Stoff sich innerlich schon zu einem anderen, und der fremden Kunst aneignenden verwandelt hat, die Wendepunkte zu entdecken, die seinen Farben, dem Licht und Schatten der Bühne geziemen, damit er näher, lebendiger und rührender ein Opfer der Iphigenia auf der Leinwand erschafft, das den Zuschauer als Gemälde täuscht und entzückt, und dessen Gegenstand der Farbenkünstler vielleicht vorher auf einem alten Basrelief gefunden hat. Färbt er nur dieses, so hat er in seinem Wettkampf völlig verloren, und wir kehren lieber zum Marmor zurück, der uns vielleicht dieselbe Sache unter den Bedingungen der befreundeten Kunst natürlicher und angemessener erzählt; wir können hier ein Kunstwerk genießen, da wir in der Abschattung nur ungenügende Wiederholung sehen, die um so mehr verletzt, weil sie mit ungeziemenden Farben prunkt.

Es scheint so leicht, die Romane des Walter Scott, in denen die wichtigsten Begebenheiten, oft die Entwicklung in Dialog fortschreitet, nur so geradezu auf die Bühne zu ver-

pflanzen. Es iſt in London, auf den kleineren Bühnen vorzüglich, häufig geſchehen, und ſelbſt in Pantomimen und Melodramen hat man ſie dargeſtellt. Ueber das, was blos der Mode und dem Zeitvertreibe anheim fällt, kann die Kritik ſchweigen, weil es keine Anforderung macht, der Poeſie und Kunſt anzugehören.

Hr. v. Auffenberg hat ſchon viele Schauſpiele geſchrieben, und man ſieht, daß ſein Talent ſich früh, vielleicht ſchon mit dem erſten Verſuch, eine Leichtigkeit zu eigen gemacht hat, die ohne große Anſtrengung jeden Gegenſtand auf gewiſſe Weiſe bewältigt. Geht man den Schwierigkeiten aus dem Wege, ſo kann es wohl ſcheinen, man habe ſie überwunden. Seine ſchwächſten Arbeiten ſind ohne Zweifel diejenigen, die er dem W. Scott, der ihm ſo viel und zu viel vorgearbeitet hatte, nacherzählt. Dieſe Schauſpiele ſind wol keine, ſondern nur zuſammengezogene, anders vorgetragene Romane, in denen, der Kürze wegen, ſo Vieles ungenügend, ja dunkel erſcheinen muß, was im Original anzieht und befriedigt. Verführt nun Eile, oder Wohlgefallen den Copiſten, gewiſſe überflüſſige Dinge, Epiſoden, die im Original vielleicht vorzüglich friſch gefärbt ſind, in die theatraliſche Copie mit hinüber zu nehmen, ſo klemmen und ſtoßen ſich die zu vielfältigen und unpaſſenden Gegenſtände als Scenen noch mehr, als im Roman, und wenn Einiges einem poetiſchen Auszuge gleicht, ſo begreift man von manchem Anderen geradezu nicht, wie es nur in das Drama hineingekommen iſt.

Die neueren und neueſten Romane des berühmten Engländers ſind gewiß nicht ſeine beſten. Die Sucht nach falſchem Effekt verdrängt oft die Wahrheit und Möglichkeit; eine leere Spannung, die oft nicht genügend gelöſt und befriedigt werden kann, muß den Leſer hinhalten, und Manches wird, ſtatt ſich zu entwickeln, nur wie ein

künſtliches, überraſchendes Räthſel aufgelöſt. Ich glaube, daß man dem Talisman alle dieſe Fehler nicht mit Unrecht vorwerfen kann. Der Unterſchied iſt nur, daß ſie demungeachtet die Mehrzahl der Leſer feſſeln und reizen, daß ein poetiſches Colorit, eine durchſichtige, faſt immer edle Sprache ſie annehmlich macht, daß das Drama dagegen zwiſchen Erzählung, Melodrama und Trauerſpiel hin- und herſchwankt, und keinen feſten Anhalt, weder in der Rührung, noch dem Intereſſe, oder dem Geſchichtlichen, den Charakteren oder der Liebe, findet, und das dichteriſche Werk ſelbſt, auf welches es ſich ſtützen will, in jedem Augenblicke nachgibt, ſodaß ein Unbehagen, eine gewiſſe Aengſtlichkeit ſich des Zuſchauers bemeiſtert, wie in einem offenen Saale, wo durch alle Thüren und Fenſter der Zugwind ſtreicht.

Ein Hund ſpielt eine große Rolle, er entwickelt gewiſſermaßen die Verwicklung. Zwar bleibt er unſichtbar und ſpielt alſo nicht perſönlich, aber er iſt dem Werke unentbehrlich. Hier hätte der Umarbeiter merken müſſen, daß dieſer Umſtand, ſo groß ſeine Wirkung im Roman ſein mag, im Drama von gar keiner iſt und ſein kann. Die Verwicklung iſt nur ſcheinbar, denn es intereſſirt nicht, wer der Verbündeten das Banner herunternahm und das getreue Thier verwundete. Die Heerſchau, die angeſtellt wird, um den Thäter durch den Zorn des Hundes zu entdecken, veranlaßt eine lange erzählende Scene, in welcher Blondel vorträgt, was draußen vorgeht, indeß die Prinzeſſin, faſt die Hauptperſon des Stücks, ſtumm dieſer Erzählung zuhören muß. Es iſt unbegreiflich, wie ein Dramatiker, der, wie ich glaube, doch oft Gelegenheit gehabt hat, Theaterſtücke, ſelbſt ſeine eigenen, aufführen zu ſehen, einen ſo völlig undramatiſchen Auftritt, der alles Intereſſe gänzlich aufheben

muß, der das ganze Stück parodirt, hat einsetzen können. Hier zeigt es sich recht offenbar, wie gefährlich es dem Dramatiker ist, der Erzählung und ihren Reizen zu vertrauen, oder sie nachschreiben zu wollen. Es sollte mich nicht wundern, wenn diese Scene allein den Fall des Schauspieles nach sich zöge.

Dlle. Gley entwickelte als Prinzessin ein schönes Talent, sie ist in dieser Rolle vortrefflich, und Herr v. Zahlhaas als Saladin in den verschiedenen Masken sehr lobenswerth, vorzüglich durch sein gemäßigtes Spiel.

Das viele bauschende, ungeschickte und wirkliche Blech- und Eisenwerk, der große Schild, die Schienen, womit sich der junge Schotte schleppen mußte, waren sehr störend und unzweckmäßig: immer fürchtet man, Der und Jener werde verletzt, oder von den spitzen Stacheln auf der Brust anderer Knappen und Krieger verwundet. Der Anblick einer solchen Wahrheit (wenn es je so gewesen ist) ist auf dem Theater widerwärtig und dem eigentlichen Zweck des Schauspieles völlig entgegen. Es war überhaupt unmäßig viel Blech sichtbar und das Rasseln desselben hörbar. Den schönen Schein wollen wir immer weniger, und indeß der gute wie der schlechte Dichter ihre Gleichnisse, Bilder und Gesinnungen aus unserer allernächsten Gegenwart entlehnen und entlehnen müssen, plündern wir mit ungeschickter und halber Schulmeistergelehrsamkeit Kapellen, Kirchhöfe, Chroniken, Wappenbücher und Kunstkammern, um nur einen Geierflügel des Helms, eine Schnalle, einen widrigen Kopfputz, Schienen und Wamms, Panzer und unbequemes Schild und Wehrgehenke getreu, und zwar recht getreu, und zwar auch aus Eisen und ächtem Sammt, und versilbert oder bronzirt, nachzubilden, als wenn unsere Zuschauer aus Waffenschmieden oder wieder aufgelebten Schnei-

dern des Mittelalters beſtänden, denen dieſe Richtigkeit der Nebendinge, vom vorigen Handwerke her, vielleicht das Wichtigſte wäre. — Aber freilich, es gibt ſchon viele Schauſpieler, die ſich in dieſe Kindereien vergafft haben, und die, bei einer neuen Rolle, mehr an die Beinſchienen, Bärmützen u. dergl. als an die Scenen der Rolle ſelbſt denken, und ſich das Ungeziemende am liebſten aufladen, wenn es auch das Spiel (was dann freilich die Nebenſache iſt) ganz unmöglich macht; ſowie Zettel in der „Sommernacht" gleich an den Bart denkt, in welchem er ſich darſtellen will. — Die Zuſchauer freuen ſich an vielen Orten dieſer Weihnachtspüppchen auch, und meinen wol, gebildet und unterrichtet zu werden, wenn die Ungethüme ihnen, lehrreich genug, vorübergehen.

„Wilhelm Tell", von Schiller.

Wie ſehr der Dichter ſich in dieſem Werke als Meiſter zeigt, als ein Virtuoſe, den das Schwierigſte nicht mehr in Verlegenheit ſetzt, ſodaß er im Gegentheil dieſes, ja ſelbſt das Unmögliche, aufſucht, um die Sicherheit ſeiner Kunſt zu beweiſen, bedarf für den Kenner keiner Erörterung. — Die Handlung des Schauſpieles iſt mehr eine ſcheinbare, als wirkliche, und die Abenteuer des Tell ſelbſt ſcheinen dem Dramatiker völlig unbrauchbar. — Am meiſten iſt vielleicht die Scene des Schuſſes ſelbſt zu bewundern. Die Steigerung, Hemmung, endlich die That, Alles ſpannt, rührt, überraſcht und erſchreckt, und das Zielen, Schießen, das in der, vor die Augen gebrachten, Abenteuerlichkeit

leicht widerwärtig, oder niedrig werden könnte, ist mit wahrer Kunst geadelt. Das Kunstmittel, durch welches alles dies möglich gemacht ist, ist vortrefflich, und jungen Dichtern, um darüber nachzudenken, zu empfehlen. Rudenz, der, nach einer Scene mit seiner Geliebten, sein ganzes Wesen geändert hat, wird von dieser Unmenschlichkeit auf den höchsten Grad erbittert, und hält sein empörtes Gemüth nicht zurück, sondern läßt es laut in den bittersten Worten ausbrechen. Ein heftiger Streit mit dem Landvogt entsteht, der durch Bertha's Dazwischentreten, durch ihre tiefe Rührung noch interessanter wird. Wir vergessen in dieser neuen, so höchst wichtigen Begebenheit den Tell (und das wollte auch wol der Dichter eben) für eine kurze Zeit völlig; wir erwarten, daß dieser neue Streit zu Kampf und Blutvergießen führen wird, — als er, eben so unerwartet, plötzlich geendigt ist — der Apfel ist gefallen.

Wie soll diese Scene nun anschaulich auf dem Theater dargestellt werden, um der Absicht des Dichters zu entsprechen? Gewiß nur so, daß im Streit der Landvogt, Rudenz und Bertha vortreten, die Landleute, die Aeltesten, am meisten interessirten, stellten sich am nächsten den Streitenden; der Vorgrund wird ganz verdeckt von den verschiedenen Gruppen, und man sieht Tell und das Kind für diese Zeit gar nicht mehr. Bei dem Ausruf des Stauffacher: der Apfel ist gefallen! springen Alle entsetzt auf die Seite und die Scene öffnet sich wieder.

Beim Lesen des Schauspiels war mir nie ein Zweifel über die Anordnung gekommen, bis ich nach Jahren sah, daß die Schauspieler die Sache ganz anders nahmen. Tell blieb immer mit seinen Anstrengungen sichtbar, und das, was der Dichter mit so bewußtvoller Kunst gethan hatte, wurde durch Kurzsichtigkeit vereitelt.

Herr Hellwig, auf dieſen Uebelſtand aufmerkſam gemacht, änderte mit Einſicht die Anordnung, um die Abſicht des Dichters zu erfüllen. Denn, wenn es nicht ſo geſchieht, was ſoll Tell während jenes Streites thun? Immer wieder halb ohnmächtig niederſinken, ſich wieder zuſammenraffen, beten und ſich von ſeinen Freunden tröſten laſſen? Oder immerdar zielen? Beides iſt für den Spielenden gleich ermüdend, und für den Zuſchauer, falls er es noch bemerkt, höchſt unintereſſant. Hoffentlich ſieht er aber auch nach Tell nicht hin, denn er wird ja wol nach jenem Streite, der ſich entſponnen hat, und der der ganzen wunderbaren Sache eine unerwartete Wendung geben kann, hinhören? Und nicht blos hinhören, ſondern ſich auch lebhaft mit intereſſiren, denn ſonſt hätte der Dichter wenigſtens ſeine ſchönen Worte verloren. Oder ſoll er beides gleich ſtark ins Auge faſſen? Das iſt wol nicht möglich und der Dichter hätte dann wenigſtens beſſer jene Zwiſchenſcene ſich erſparen können. — Was wird alſo gewonnen für Dichter und Schauſpieler, wenn man jene ſchon eingeführte Einrichtung wieder aufgibt? Eine Curioſität höchſtens, und eine übertriebene Anſtrengung des Schauſpielers, der den Tell ſpielt, der aber ſeine Kräfte zur folgenden Scene indeſſen hätte ſammeln können.

Nach jenem großen Monolog des Tell im vierten Akt entfernt ſich der Schütze, da er die nahe Ankunft des Landvogts vernimmt. Der Dichter ſagt kein Wort, daß wir den Tell ſehen ſollen, bevor der Schuß gefallen iſt. Der Pfeil kommt unvermuthet von unſichtbarer Hand, der Landvogt will ſinken, Rudolf, Armgart und Geßler ſprechen noch, und als der Tyrann auf die Bank niedergelaſſen iſt, erſcheint (ſo ſchreibt es der Dichter vor) Tell erſt oben auf der Höhe des Felſen. — Und ganz nothwendig, den

Umſtänden gemäß. Sieht man Tell früher, ſo kann ihn auch der Landvogt ſehen, ſein Gefolge, oder einer der verſammelten Bauern. Soll er wieder zielen? die Scene wird dadurch kleinlich und der Schütze möchte ſogar das lauernde Weſen des Meuchelmörders bekommen. Wird nun gar ein wirklicher Pfeil von einem ſchlaffen Theaterbogen abgeſchoſſen, ſo wird die Sache, der Pfeil mag treffen, oder neben ſein Ziel fliegen (was das Wahrſcheinlichſte iſt), kindiſch und lächerlich. Der Schreck, die plötzliche Aenderung der Scene, die gerade der Dichter beabſichtigte, iſt wieder verloren gegangen. Auf manchen Theatern richtete, zweckmäßig genug für die Täuſchung, Geßler, indem er nach dem Herzen faßt, den Pfeil auf, der ſchon im Wamms war. — Warum wollen nur manche Schauſpieler ſo oft den Dichter verbeſſern? Und einen Dichter, wie Schiller?

„Correggio", von Oehlenſchläger.

Dieſer erfindungsreiche Autor gehört den Deutſchen faſt eben ſo ſehr an, als ſeinen Landsleuten. Sein „Aladdin", „HakonJarl", ſowie manche ſeiner übrigen Schauſpiele ſind nicht nur geleſen, ſondern auch auf manchen Bühnen mit abwechſelndem Beifall gegeben worden, und es iſt nicht zu verkennen, daß das Meiſte und Beſte in dieſem Autor, ſowie in allen Anderen, die in der däniſchen Literatur auf dieſem, von ihm betretenen Wege, fortgeſchritten ſind, der deutſchen Art und Weiſe, namentlich der Schule, die man die Goethe'ſche nennen kann, angehört. Von allen germaniſchen Stämmen hat ſich neuerdings keiner den nahver-

wandten Deutſchen in der Literatur ſo nahe angeſchmiegt, als der däniſche, die neue ſchwediſche Schule als Poeſie wird vielleicht, wenn ſie durchdringt, ebenfalls eine Abzweigung der deutſchen Kunſt und Bildung ſein. Und vielleicht wird es die Zeit und das Schickſal ſo ordnen, daß die Deutſchen in Zukunft, wenn ſie immer mehr und mehr das Beſſere vergeſſen und verkannt haben, von dieſen Freunden und Nachbarn Hülfe und Rath zur Vergeltung holen können, indem dieſe indeß höher geſtiegen, die Nachahmung weggeworfen, und zur ächten Originalität gereift ſind, die immer, wenn ſie die wahre iſt, eben ſo ſehr dem eigenthümlichen Volke, als der allgemeinen Dichtkunſt angehört. Vor zwanzig oder dreißig Jahren konnte ſich der Deutſche mit Stolz in Europa umſehen, weil er ſo mächtig und ſchnell in Kunſt und Wiſſenſchaft vorgeſchritten war: Engländer, Italiener und Franzoſen feierten, verkannten ſich und ihre Werke und der Deutſche ſchaffte eigenthümliche, verſtand und erklärte die fremden. Wie regt ſich jetzt der Geiſt in Frankreich, welche große Erſcheinungen hat England ſeitdem hervorgebracht, in Italien erwacht und meldet ſich eine neue Kraft der Poeſie, Dänemark und Schweden beeifern ſich, eine neue Schule zu gründen und zu verbreiten, — und was können wir Deutſchen in den neueſten Zeiten dieſen Geiſtern entgegen ſtellen? Eine Art von Betäubung hat die Kräfte gelähmt, eine allgemeine Erſtarrung droht das Leben zu vernichten, und nur das Geſchrei der Parteien ſoll Kritik, Poeſie, Heiterkeit und Entwicklung vertreten und erſetzen, wie Kinder ſich wol überreizen, wenn ſie nach fröhlichen Spielen zu ſehr erſchöpft ſind und doch noch nicht ſchlafen wollen.

Um ſo lieber müſſen wir einen Autor, wie Oehlenſchläger, zu den unſerigen zählen, wenn auch vielleicht ſeine

originellſten Gedichte diejenigen ſein ſollten, die bis jetzt nicht in das Deutſche überſetzt ſind. Hat der Poet das Gute und Glänzende der deutſchen Schulen ſich angeeignet, ſo hat ihn die Bekanntſchaft mit denſelben auch wol, von „Aladdin" bis zu ſeinen neueſten Werken, dies und jenes zugeführt, das eben oft als Willkür und Uebertreibung, als falſcher Effekt, oder Sentimentalität die Aufgabe, die der Dichter ſich ſetzte, ſtört und zum Theil aufhebt. Denn Produktivität und Talent genügen nicht, um das Muſterhafte und Vollendete zu erſchaffen: der erregte Geiſt, indem er das Treffliche anſchaut und verſteht, vergafft ſich oft in das Thörichte, welches daſſelbe Zeitalter hervorbringt, und ſo ſehen wir in jenen Dichtern, die mit friſcher Imagination begabt ſind, die Krankheiten und Gebrechen der Zeit oft, ohne alle Ironie, am kräftigſten abgeſpiegelt, wenn das Talent, ohne von Einſicht, Kritik und Charakter unterſtützt zu ſein, wenn es von der ächten Begeiſterung nicht ganz durchdrungen iſt, ſich eben nur der Luſt des Schaffens hingibt, und ſich, den Gegenſtand, ſowie das Zeitalter nicht ganz verſteht. Auch in dieſem Sinne müſſen wir Deutſche Oehlenſchläger, wie ſo manchen Andern, ganz den unſerigen nennen.

Wenige ſeiner Werke ſind ſo allgemein bekannt und haben ſo viel Glück auf unſeren Bühnen gemacht, als die Zeichnung dieſes berühmten Malers Correggio, deſſen ſonderbare Legende (die für Kenner längſt widerlegt war) der Dichter zu einer Tragödie, einer romantiſch-didaktiſchen, hat erheben wollen. Es iſt ihm gelungen, populair und faßlich zu werden, ſein ſonderbares Gedicht ſcheint ein Lieblingsſchauſpiel, und es iſt darum nicht verlorene Mühe, dem Gegenſtand noch einige Betrachtungen zu widmen.

Ein Freund, den ich ſeit vielen Jahren nicht geſehen,

und der ſeitdem in Italien gelebt hatte, kam unerwartet zurück. Daß er ein Maler, und ſeit langer Zeit in den hauptſächlichſten Anſichten über die Kunſt der Gemälde mit mir einverſtanden war, machte mir ſeine Zurückkunft nach Deutſchland um ſo intereſſanter.

Er war zuletzt lange in Parma geweſen, um ſich mit den Wundern des großen Genius, welcher jene Stadt verherrlicht hat, recht bekannt zu machen. Wie? rief er aus, als wir über unſer deutſches Theater ſprachen; Sie beſitzen ein Schauſpiel, welches gegeben wird, über meinen Liebling, den größten vielleicht der großen Maler, der wenigſtens meinem Gemüth und Herzen am nächſten ſteht, und mir von allen am verſtändlichſten iſt? Wahrlich, der Dichter, der es gewagt hat, ſein Weſen in einem Schauſpiele auszuſprechen, muß ihn nicht allein gründlich ſtudirt haben, er muß ihn nicht blos genau kennen, ſondern auch innigſt mit ihm verwandt ſein, ſeine Phantaſie und Bildung muß dieſelbe Höhe erreicht haben, wenn er in Poeſie, und vollends in der Form des Schauſpiels etwas Genügendes über ihn ausſagen will.

Jede Erwartung, antwortete ich, die zu hoch geſpannt iſt, findet niemals, was ſie erwartet.

Doch nur, rief der Maler aus, wenn ſie etwas Unbedingtes, ganz Unbeſchränktes fordert. Ein Geiſt aber, der Raphael, Michael Angelo, oder Correggio in einem Gedichte zeichnen will, von dem muß man fordern dürfen, daß er dasjenige, was er uns erläutern und recht an das Herz legen will, um das Verſtändniß des geliebten Gegenſtandes zu erhöhen, auch ganz beſitze. Und nicht nur fordere ich, daß das Gedicht ein Abglanz und Widerſchein des maleriſchen Gemüthes und großen Talentes ſei, ſondern auch noch, beſonders in der dramatiſchen Form, eine Belehrung

über daſſelbe, über ſeine Art und Weiſe, warum er dieſer und kein anderer war, welche Begeiſterung ihn zu dieſer Anſicht der Natur und Geſtalten trieb: mit einem Wort, ich will die Aufgabe auf eine ähnliche Art gelöſt ſehen, wie ſie unſer Goethe uns über „Taſſo" ſo muſterhaft als das größte Meiſterwerk der modernen Kunſt hingeſtellt hat. Und, ich mag über Correggio, von dem man ſo wenig weiß, hin und her denken, wie ich will, ſo leuchtet mir eine ähnliche Möglichkeit und Auflöſung durchaus nicht ein, ſo wenig wie über Arioſt, oder Mich. Angelo, ja Raphael ſelbſt.

Warum, erwiderte ich, ſoll der Stand eines Künſtlers und ſein Schickſal, im Fall es der Dichter nur intereſſant zu machen weiß, nicht eben auch, wie der Feldherr, Staatsmann, Bürger und Bauer, Gegenſtand des Drama werden können?

Was kann dem Muſiker oder Dichter eben anders begegnen, antwortete der Freund, als jedem andern Menſchen, daß er Glück oder Unglück, Leiden und Freuden erlebt, daß er Händel hat, Frieden ſtiftet, ſich verliebt, oder ſtirbt? Soll er Spieler, Zänker, Verſchwender, Geiziger oder Verliebter ſein, oder ſchickt ihm der Dichter ſeltſame Begebenheiten, Familienverhältniſſe, Erkennungen u. dergl. zu, ſo begreife ich immer nicht, warum der Dramatiker Alles dergleichen einem Maler aufladet; jeder andere Menſch müßte ihm dazu eben ſo tauglich ſein, ja ſogar brauchbarer, weil der Malerapparat, Kunſtausdrücke, das Malen wol ſelbſt, ſtörend und überläſtig ſein werden, da die wenigſten Zuſchauer dieſe Dinge verſtehen, oder ſich für ſie intereſſiren.

Das Schickſal des Malers, erwiderte ich, ſoll ja aber aus ſeiner Kunſt hervorgehen, und mit ſeinem Talente ein und daſſelbe werden. Solcher Malerdramen haben wir in

Deutschland schon mehrere, z. B. über „Van Dyk", welches nach dem „Correggio" wol das bekannteste ist, und in leichter anmuthiger Sprache Situationen und Scenen aufsucht, die Bilder darstellen, welche Rubens gemalt hat, und uns so gleichsam die niederländische Schule in Gruppen von Soldaten, Bauern und lieblichen Mädchen aufführt. Ein sinnreicher Gedanke, der um so mehr Beifall verdiente, wenn der Dichter sich in den Grenzen der Idyllenmalerei beschränkt hätte. Dadurch, daß er das Didaktische, Elegische und fast Tragische in seinen Gegenstand hineinzieht, schwächt er die Wirkung und Wahrheit seiner Malerei. Ueber Raphael besitzen wir ebenfalls ein Schauspiel, welches nicht Beifall gefunden hat, ein anderes über Dürer. Vom Bilde, in welchem viel von Solimena und seiner Schule die Rede ist, werden Sie wol haben sprechen hören. Der Held des Stücks ist freilich kein bekannter Maler und das Ganze nur ersonnen: aber ein Portrait, welches eine ganze Familie unglücklich macht, am Hochgericht ausgestellt wird und durch welches der Uebermüthige, der sich hatte malen lassen, umkommt, welches aber ebenfalls, vom Hochgericht weggenommen und den Familienbildnissen beigesellt, den Mord des unschuldigen, liebenden und liebenswürdigen Malers veranlaßt, ist in Deutschland oft gern gesehen und mit lautem Beifall und vielen Thränen belohnt worden. Dieses sonderbare Gedicht ist fast mit eben so vielem Scharfsinn ersonnen, als es mit dramatischen Ungeschicktheiten, ja völlig unmöglichen Begebenheiten und Motiven sich bewegt und interessiren soll. Der verständige Verfasser des „Van Dyk" hat sogar, so wenig ist er Ihrer Meinung, aus Malerdramen eine eigene Gattung erschaffen wollen.

Das ist wol völlig unmöglich, warf der Fremde ein, denn der „Ostade", dessen ich mich jetzt erinnere, und der wol

der früheste Versuch dieser Art sein mag, ist ganz aus malerischen Gruppen zusammengesetzt, und begründet sich, nur lustig und heiter, auch auf Malung eines Portraits: aber, so witzig der Spaß ist, kann weder im Scherz noch Ernst die Malergilde ein eigenes Schauspiel bilden, so wenig es Feldherren- oder Ministertragödien als eine Gattung geben kann.

Ich bin Ihrer Meinung, fuhr ich fort, denn jeder Stand oder Gewerbe könnte nachher wol dieselbe Forderung machen, und wir wüßten uns am Ende vor den vielen Gattungen und Untergattungen nicht zu retten. Machen wir doch schon in der Poesie viel zu viel Abtheilungen.

Nur dünkt mir, sagte der Maler, diese Aufgaben, wenn sie gelingen sollen, eignen sich mehr dem Roman, der Erzählung und Novelle, wol selbst dem Märchen. Denn hier kann der Apparat des Malergewerbes, die Ansicht über die Kunst, die Geräthe und Zimmer, Modelle und Studien, sowie Alles, was das Talent bedarf und mit ihm zusammenhängt, schicklicher auf interessante Art ausgebreitet und mit der Geschichte selbst lebendig wirkend verbunden werden. Das Individuelle, was den Maler zum Maler macht, kann geschildert und Alles, was im Schauspiel als überflüssig und störend erscheinen würde, in der erzählenden Darstellung anmuthig werden. Selbst das Didaktische, falls der Erzähler etwas von der Sache versteht, findet hier schicklich seinen Platz. Und haben wir nicht von Goethe selbst eine treffliche Erzählung der Art, „Der Sammler"?

Das Seltsame, erwiderte ich, und selbst Wilde findet seinen Platz hier, wenn es von einem Talent, wie dem Verfasser des „Ardhingello", behandelt wird. Ich nenne dies merkwürdige Buch nur kurz, weil sich über das Gute und Treffliche desselben, sowie über dessen Häßlichkeit und Fehler

nicht in Ehe sprechen läßt. Heinse war der Erste, der den Versuch machte, seine Gefühle und Einsichten über die Kunst in einer Erzählung vorzutragen.

Aber nun verstehe ich vielleicht, fing der Reisende wieder an, wie es mit Oehlenschläger's „Correggio" gemeint sein, und worin er vortrefflich sein mag. Denn allerdings gibt es wol einmal einen Künstler und Dichter, in welchem sein ganzes Schicksal sich so gestaltet, sein Glück oder Unglück auf solche Art sich wendet, daß nur diesem einzigen Manne begegnen konnte, was ihm widerfuhr, und daß Alles aus seinem Talent fließt, welches mit seinem Gemüth sich so innigst verbindet, daß Alles, sowie auch die Umgebung, die äußere Lage, ein untrennbares Ganzes wird. Nimmt nun ein ächter und begeisterter Dichter einen solchen Künstler zu seinem Gegenstande, so wird er uns ein wahres Kunstwerk liefern, das aber immer nur als eine Ausnahme dastehen wird. Und so besitzen wir freilich in Goethe's „Tasso" ein solches Musterbild der wahren Poesie und künstlerischen Weisheit, wie ich weder unter Goethe's Arbeiten, noch allen Werken unserer und fremder Literatur etwas nennen könnte, was ich mit diesem vollendeten Gedichte vergleichen möchte.

Sie wissen wol, war meine Antwort, wie sehr ich in diese Verehrung des Meisterwerkes einstimme. Aber diese feine geistige Verbindung des Innern und Aeußern, und das Vorwiegende des ersteren macht das schöne Werk für das Theater auch weniger passend. Die feine Schönheit, der Tiefsinn des Gedichtes kann so wenig durch die beste Darstellung gehoben und auch dem schwächeren Auge verdeutlicht werden, daß das Schauspiel im Gegentheil, auch von guten Spielern recitirt, etwas von seinem Adel, seiner Zartheit und Poesie einbüßen muß. Also auch in dieser

Hinsicht macht dieses unvergleichliche Gedicht eine Ausnahme. Zu Shakspeare's Zeit wurde auf dem Volkstheater ein Schauspiel „Tasso's Melancholie" oft und mit Beifall gegeben. Dieses Gedicht eines Unbekannten hatte gewiß nichts von allen diesen Herrlichkeiten, auf welche wir Deutsche stolz sein dürfen, aber gewiß war der Charakter des Tasso ergreifend geschildert, die Geschichte selbst ganz scenisch und ächt dramatisch vorgetragen, weil das Stück sonst nicht in einer Zeit gefallen konnte, in welcher so viele treffliche und unterhaltende Schauspiele auch von Dichtern dritten und vierten Ranges geschrieben wurden. Von dem Dichter als solchen, von der Würdigung seines Talentes, der Vergleichung mit Ariost, von dem Gemüth der Prinzessin, das Virgil's und Tasso's abspiegelt und liebt, sowie von Leonore und Antonio, die allegorisch den Ariost andeuten, von diesem tiefen Sinn, daß Tasso's Schicksal und Poesie dasselbe mit seinem Gemüthe sind und werden, war in diesem Volksschauspiel gewiß nicht die Rede. Und es dürfte, wenn wir es noch besäßen, Ihrer Meinung vielleicht Recht geben, daß für das Theater Dichter und Künstler eben auch nur wie alle Menschen sind, die etwas Besonderes erleben.

Der Maler fuhr fort: ich meine, daß unser däniſcher Dichter etwas Aehnliches, wie Goethe, wird gethan haben, wenn sich seine Dichtung vielleicht auch nicht zu der des Meisters erhebt. Und wahrlich, er hätte dann fast keine glücklichere Wahl, als unsern Correggio, treffen können. Denn weiß man von Tasso mehr, und alle wichtigen Umstände seines Lebens, die zugleich, auch wenn sie nicht einen so merkwürdigen Mann beträfen, höchst interessant sind, so steht dem erfindenden Dichter, was wol noch vortheilhafter ist, ein weites Feld für die Phantasie offen, da man von dem Maler nur wenige und ungenügende Nachrichten hat.

Weiß man nun von ihm, als Menſchen, nicht viel, ſo mögen wir dafür die bunte und poetiſche Welt ſeiner Schöpfungen erkennen, und hier werden wir ſogleich gewahr, daß er als Maler und Poet weit höher als Taſſo ſich hinaufgeſchwungen hat. Dieſe lebenskräftigen Erfindungen, die alle aus einem Rauſch der begeiſterten Phantaſie hervorgegangen ſind, dieſe reizenden Geſtalten, die Schalkheit, Muthwille, Schmerz und Wehmuth abwechſelnd ausdrücken, alle aber mit Reiz umgoſſen, Uebermuth, Friſche und Grazie in jedem Bilde, alles das (rechne ich auch ab, was mich mehr als Andere für dieſen Genius begeiſtern mag) verkündet ein Gemüth, das in ſich ſo ſicher, ja ſelig war, daß das äußere Leben oder Kunſtgebilde aus einer andern Region ihn wol niemals in ſeinen ſüßen Träumen ſtören konnten. In einer Gegend lebend, die nicht ſo häufig beſucht wurde, war er vielleicht im Anfang nur von den Nächſten gekannt und geehrt, aber die hohe Sicherheit ſeines Weſens und der fröhliche Taumel ſeiner Phantaſie beſtärkten ihn darin, daß das Schickſal ihm wol mit Recht den Namen Allegri zugetheilt hatte, den er ſelbſt oft auf ſeinen Bildern in Lieto überſetzte. So kann ich ihn mir wohl denken, daß er manche Schulmeiſtereien (deren es auch in jenen Tagen gab, wo faſt jeder Künſtler ein Genie war) mit Lachen und Witz von ſich abwies, daß er vielleicht im poetiſchen Leichtſinn den kecken Humor ſeines Weſens aus Behaglichkeit in das wirkliche Leben übertragen wollte, daß er dadurch manchen Gönner oder Gewaltigen verletzte, der, wie es wol zu geſchehen pflegt, deswegen keinen Spaß verſtand, weil kein Ernſt und keine Würde in ihm war. Da zu erfinden erlaubt iſt, erſinne ich mir eine Leidenſchaft der Liebe, die ſeine Lieblingsgeſtalten, ſeine poetiſche Trunkenheit für Farbe und Licht, ſeine Sehnſucht, Alles in lebendige, wahre Allegorie

(nicht in die kranke, todte, die auch damals vorkam) einzutauchen erklärt. Kann ein ſolcher Hochbegabter, ſelig Berauſchter, nicht wahrhaft von zu vielem Glücke unglücklich werden? Denke ich nun daran, daß in ſeinen letzten Jahren der große Kaiſer, der fünfte Karl, einige Tage in Correggio zubrachte, als der Herzog von Mantua ihn mit der weltberühmten Jo und Leda unſers großen Dichters beſchenkte, ſo kann der zu hoch Erhobene im Taumel, ſei es im Verletzen Anderer, oder ſeiner ſelbſt, im zu keck geſteigerten Bewußtſein ſeines Talentes und ſeiner Größe, wol, ſei es nun durch Leidenſchaft, oder Feindſeligkeit Anderer, zu ſchmerzlich von ſeinem Taumel erwachen, und in ſein ſelbſt gegrabenes Grab zu unſerm Erſchrecken hinunterſtürzen, indem wir den Liebling unſers Herzens ſchon längſt hätten warnen und zügeln mögen, da es den Sterblichen nicht erlaubt iſt, ihrer Sterblichkeit zu vergeſſen. Nur in der Abhängigkeit von den Göttern und in der Demuth vor ihnen ſind wir von den höheren Gewalten geduldet und geſchützt, der Uebermuth aber, ſei er auch göttlicher Natur, wird von jenen Kräften immerdar ſchmerzlich heimgeſucht. So lehrten die Alten, und mit etwas anderen Worten ſagt unſere Religion daſſelbe. Denke ich nun an die Wunderwerke in Parma, an die große und vielſeitige Thätigkeit des herrlichen Mannes in einem nicht langen Leben, an die Mannichfaltigkeit ſeiner Geſtalten, die die ſüßeſte Unſchuld, wie die Schalkheit der Kinderwelt, und den erhabenen Reiz der Antike, das Erhabene und Mächtige, ſowie das Zarte und Liebliche in tauſend Bildungen durchwandeln, ſo kann ich mir dieſen beglückten Sterblichen ſo vergegenwärtigen, daß ich gleich ſelbſt die Feder ergreifen möchte, um eine Tragödie über ſein irdiſches und himmliſches Walten zu dichten. Wenn ich nun mich überzeuge, daß derjenige, welcher

nicht Gelegenheit hat, ſich an jenen Wandgemälden zu entzücken, nirgend in der Welt Gelegenheit hat, meinen Liebling ſo genau, als hier in Dresden kennen zu lernen (denn mag die berühmte Katharina, die jetzt wieder in Parma ſteht, noch ſo trefflich gemalt ſein, in Anſehung der Conception und poetiſchen Compoſition ſtehen die hieſigen Staffeleibilder viel höher), ſo begreife ich am Ende wohl, warum ein dramatiſches Gedicht über Correggio in Dresden mehr, als in jeder andern Stadt Deutſchlands wirken muß.

Recht ſchön und gut, war meine Antwort, wenn Ihre lebhafte Schilderung nur im mindeſten dem Correggio gliche, den unſer däniſcher Dichter auf die Breter geſtellt hat.

Doch nimmermehr, fiel mein Freund ein, wird jene alte Legende, die Vaſari, wer weiß von wem, ſich hat aufheften laſſen, in ein Drama, ja in eine Tragödie verarbeitet ſein! Eine Legende, die ſchon Tiraboſchi und Mengs ſo augenſcheinlich widerlegt, und deren Abgeſchmacktheit in neuerer Zeit, ſowie ihre Unmöglichkeit, auf das einleuchtendſte bewieſen iſt. Wahrlich, ein Dichter, der aus dieſer Thorheit, daß ein trefflicher Mann, ein Künſtler, an einem Sack mit Kupfermünzen, den er ſchleppt, und an einem kalten Trunk, den er unvorſichtig thut, ſtirbt, ein gutes Trauerſpiel machen kann, der hat in meinen Augen ein noch größer poetiſches Wunder als Correggio ſelbſt verrichtet.

Doch iſt es ſo.

Fr. Und wie verträgt ſich nun dieſe wahrhaft klägliche Geſchichte, die einen halb Blödſinnigen charakteriſirt, der faſt betteln muß, mit jenem geſteigerten hochfahrenden Weſen des Malers?

Der iſt eben nichts weniger als hochfahrend, ſondern im Gegentheil der einfachſte und einfältigſte, biederſte und treuherzigſte Mann, die Demuth ſelbſt, die ſtille Beſcheidenheit, ſo genügſam, daß er wenig braucht, und ſo ohne Weltklugheit, daß ihm ſelbſt dieſes Wenige gebricht. Ein Mittelding zwiſchen dem Kloſterbruder im Nathan und irgend einem rechtlichen Handwerker im Iffland.

Fr. Und dieſer ſchleppt ſich am Kupfergeld müde und trinkt ſich am kühlen Waſſer todt? Und dennoch iſt aus dieſen Dingen ein vortreffliches Drama gemacht? Das kommt mir vor, als wenn ein Maler den Auftrag erhielte, die Wunderlichkeiten eines Höllenbreughel zu einem Altarblatt zu verarbeiten, oder ganz ehrbar den Propheten Elias aus einem Bombenmörſer gen Himmel werfen zu laſſen. Malen läßt ſich am Ende Alles, wenn es ſein muß, aber wie es ausfällt, wie es dem edeln Entzweck und der Schönheit entſprechen kann, das iſt dann freilich eine andere Frage.

Und ſo wiederhole ich: dichten läßt ſich am Ende auch Alles, wenn es ſein muß.

Fr. Ich ſehe aber das Muß nicht ein, da beim Theaterweſen doch faſt immer, Gelegenheitsſtücke abgerechnet, die ganze weite Welt offen ſteht, und im Wählen des Gegenſtandes ſich ja ſchon zu allererſt Geſchmack und Genie des Dichters melden müſſen. Es ſetzt doch eine Art Gemüthskrankheit, oder Mangel an Geſchick und Sinn voraus, etwas ſo ganz Ungeziemendes und Unmögliches auszubilden.

Und dieſe Krankheitsgeſchichte, wenn wir es ſo nennen wollen, iſt ſie nicht die Geſchichte unſers neueren Theaters? Wie viele Schauſpiele ſind denn nicht ſeit der „Braut von Meſſina" von Oehlenſchläger und anderen eben ſo guten Köpfen geſchrieben worden, die eine unbefangene, geſunde Kritik geradezu als unpaſſend und untauglich von der Bühne

weiſen würde? Wenn einmal nicht mehr die Rede davon iſt, daß eine Begebenheit überzeugend, aus richtigen, verſtändlichen Motiven, mit allen Umſtänden ſo täuſchend auf dem Theater vorgetragen werden ſoll, daß der einfachſte Zuſchauer wie der gebildete Menſchenkenner, der jugendliche Schwärmer wie der reife Beobachter gleich ſehr davon ergriffen und belehrt werden, ſo kommt es wahrlich nicht mehr ſo ſehr darauf an, was vom Nöthigſten hinweggelaſſen, was vom Unmöglichen hinzugefügt wird. Hört man immer wieder das Einzelne nur loben, ſchiebt man die eigene Rührung, die ſchon zum Verkehrten gebildet iſt, als Kennzeichen der Kritik immer wieder treuherzig hin, hört man auch von nicht ganz Schwachen den Wunſch und die Bitte, es doch nicht ſo genau zu nehmen, ſondern doch lieber wohlgemuth auch friſch weg zu genießen: gilt dieſe Paſſivität ſchon für Genie, und die Forderung, daß Alles harmoniſch ſich erfüllen und nothwendigen Geſetzen gehorchen ſolle, für Pedanterie: — ſo werden jene Ungeheuer, die Horaz in den erſten Verſen ſeines kritiſchen Gedichtes als lächerlich ſchildert, gewiß ſchon für die ächte Schönheit, das Romantiſche, oder wie man es taufen will, ausgegeben werden.

Fr. Sie machen mich wenigſtens ſo neugierig, daß ich Sie bitte, mir das Schauſpiel etwas näher zu beſchreiben.

Das Schauſpiel alſo zerfällt zu merklich in zwei Theile, die ſich ſehr unähnlich ſind, und faſt ſo, daß ſie nur eben noch zuſammenhangen. Es beginnt mit einem Waldbruder, der die junge Frau des Malers tröſtet, und dem Manne einen Kräutertrank bringt, welcher vor kurzem einen Blutſturz gehabt hat.

Fr. Alſo iſt Correggio auch noch ſchwindſüchtig, oder hat die Anlage dazu? Ich muß ihn alſo ſchon als einen

Kranken bemitleiden, der arm ist, daher fleißig sein muß, und sich freilich seinen Tod in Bildern herbeiarbeitet, wenn er auch nicht jenes Kupfergeld zu schleppen braucht. Dies physische Mitleid erschwert im Drama das poetische, und ist ein ganz anderes als jenes, das die Tragödie fordert.

Der Maler kommt und schenkt dem Einsiedler zur Belohnung seines Eifers und seiner medicinischen Hülfe ein kleines Bild, welches die büßende Magdalena vorstellt.

Fr. Ich hoffe doch, es wird nicht die weltberühmte sein, das Juwel der hiesigen Galerie. Ich zweifle, daß von dem großen Künstler noch ein anderes Werk sei, das mit diesem liebenden Fleiße vollendet, immer wieder übermalt ist und im Kleinen seine Kunst so ganz abspiegelt. Mag der Künstler noch so bescheiden sein, und seine Werke nicht hoch anschlagen, so ist er sich doch der Mühe bewußt, die er auf sie gewendet, der vielen Stunden, die sie ihn gekostet haben.

Es scheint denn doch dieses berühmte Gemälde sein zu sollen, denn es wird beschrieben, ziemlich wahr, außer daß der Dichter einen Todtenkopf hinzufügt, der ihm vielleicht von der Magdalena des Battoni hinüber gefolgt ist.

Fr. Was soll aber der Waldbruder mit einem Gemälde des Correggio, und gerade mit diesem anfangen?

Antonio erklärt es ihm selbst, daß er die Heilige gleichsam als Göttin der Waldesfrömmigkeit dargestellt habe, und daß sie sich also für den Einsiedler besonders eigne.

Fr. Es thut mir leid, daß dieser Maler nicht blos jener meiner Phantasie nicht ist, sondern daß er so zerstreut ist (oder wie soll ich mich ausdrücken?), daß er seine eigenen Bilder nicht versteht. Hätte Allegri in schöner Begeisterung nicht jenen Moment des Uebergangs gewählt, in welchem der sinnliche Mensch zur ernsten Betrachtung

ſich wendet und ſich dem Gemüthe, von großer Empfindung erſchüttert, die Ewigkeit aufſchließt, ſo hätte er ſeine Büßende nicht mit dieſer glänzenden Schönheit, mit dieſem friſchen Reiz, mit der ganzen Fülle der Sinnlichkeit ausſtatten können. Eine ſchon längſt büßende und vor Jahren bekehrte Magdalena, abgemagert und unſchön, mag ohne allen Reiz (etwa wie die von Canova im Palaſt Leuchtenberg zu München) eher ein Bild für einen büßenden Einſiedler in der Zelle, aber gewiß kein Gegenſtand für den Maler und noch weniger den Bildhauer werden. Daß ſich aber in Allegri's Kunſtwerke die Weihe des Geiſtes mit der friſchen Heiterkeit der Welt, die Betrachtung mit der Kraft der Sinne, das unſichtbare Schöne mit der üppigen Fülle ſichtbarer Schönheit ſo edel und groß in aller Friſche des Reizes begegnen, das iſt es, was dieſes Bild ſo anziehend, blendend, bezaubernd und dennoch ſo rein und edel macht. Daß Correggio es an einen alten Waldbruder wegſchenkt, iſt thöricht, und daß dieſer es annimmt, unbeſonnen; denn wenn er nur Augen und Gefühl behalten hat, ſo wird ihn das Bild mehr zerſtreuen als erbauen, und jene Göttin der Waldesfrömmigkeit möchte ihn zu Betrachtungen weiblicher Schönheit, zum Verſtändniß von Reizen führen, die er hoffentlich längſt vergeſſen und deren Kenntniß ſeinem Berufe wenigſtens weit entfernt liegt. Geht der Maler ſo mit ſeinen beſten Werken um, die ihn die meiſte Zeit gekoſtet haben, ſo ſollte die junge Frau billig eine Vormundſchaft über den ganz Unverſtändigen führen, und jener Waldmann iſt entweder ein Kenner und Sammler, oder heimlicher Bilderhändler, der den Werth derſelben wohl zu ſchätzen weiß, oder er iſt noch nichts weniger, als dem Schönheitsſinne abgeſtorben, und will ſeine weltliche, wahre maleriſche Freude an der

herrlichen Frauengestalt haben. Eine Göttin der Waldesfrömmigkeit, die in dem Walde soll verehrt werden, mit wahrem, frommem Waldgefühl: dies verstehe ich entweder gar nicht, oder, falls ich mir eine Vorstellung bei diesen Worten machen könnte, müßte es wenigstens eine ganz andere Gestalt erfordern, die dergleichen Gefühl erregen sollte, als diese wundersame unseres Correggio.

Sie sind zu eigensinnig, denn Sie werden sehen, zu welchem noch größeren Entzweck der Dichter das Bild in den Wald entführen läßt. — Wir sehen nun, in welcher Abhängigkeit der arme Antonio von einem groben, pöbelhaften Gastwirthe steht, der ihm borgt. Dessen Sohn lebt in Rom, um Maler zu werden, der erboste Vater erfährt aber durch einen Brief, daß der talentlose Bursche nicht in der Schule zu brauchen sei, und also zurückkomme. Ein vornehmer Herr (die Figur im Stück, die uns der Dichter wol ganz hätte erlassen können) liebt die junge Frau des Malers, und bestellt den Antonio deshalb nach Parma, damit er dort arbeiten und die Frau auch hinkommen könne. Er kauft auch dem Allegri eine heilige Familie, die eben fertig geworden ist, für achtzig Scudi ab. Dieser Preis dünkt dem armen Gedrückten so ungeheuer, daß er erschrickt und fürchtet, der Reiche möchte hintergangen werden.

Fr. Der Dichter hat sich freilich, und sehr zu seinem Nachtheil, so völlig von der Wahrheit entfernt, daß er sie in seinem Gemälde, das Noth und Kummer ausdrücken soll, niemals mehr brauchen kann. Wenn man weiß, daß der Maler schon in der Jugend für das schöne Bild in seiner ersten Manier, auf welchem sich der heilige Franziskus und der strenge Johannes der Täufer

befinden (iſt auch in Dresden), ſchon hundert Dukaten in jener Zeit erhielt, als das Geld ſeltener war (Raphael wird für viele ſeiner Staffeleibilder nicht mehr bekommen haben), ſo reicht dieſe einzige Nachricht allein ſchon hin, alle jene falſchen Gerüchte niederzuſchlagen, denn ſie beweiſt, daß Allegri ſchon früh geachtet und würdig belohnt wurde. — Aber fahren Sie fort.

Jetzt entwickelt ſich auch erſt das eigentlich Intereſſante des Schauſpiels, denn zwei andere Maler, Reiſende, die nach Mantua wollen, haben in der Nähe den Wagen gebrochen und müſſen nun, bis dieſer hergeſtellt iſt, in Correggio verweilen. Dieſe beiden Männer ſind eben Niemand anders, als Julio Romano und der noch berühmtere Michel Angelo.

Fr. Trefflich! Drei ſo große Maler nun im kleinen Raum beiſammen, welche Contraſte ſind hier anzubringen, welche Verſchiedenheit der Geſinnung und Kunſtanſicht, aber wie zittere ich auch für den Dichter, dieſer Aufgabe zu genügen, da er ſchon, wie Sie mich überzeugt haben, das Weſen des Correggio ſo ganz mißverſtanden hat.

Sie werden aber einſehen, daß dieſe drei großen Talente nicht gleichen Platz einnehmen können, ſondern die Neuangekommenen der Hauptperſon weichen müſſen.

Fr. Gewiß, ſonſt hätte der Dichter ja weder Vor-, Mittel-, noch Hintergrund. Es trifft ſich auch in dieſer Hinſicht gut, daß man von dem einſamen Michel Angelo Vieles auf ſeine Rechnung, ohne anzuſtoßen, dichten kann; er war in früheren Zeiten nach Oberitalien gekommen, und der vornehme Weltmann, Julius, lebte um dieſe Zeit in Mantua.

Buonarotti ſpricht gleich derb mit dem Wirth, der Römer

will ihn beſänftigen, und indeſſen dieſer geht, um die Gemälde in der Kirche zu ſehen, macht Michael auf ſonderbare Weiſe mit dem Maler, deſſen Streben dem ſeinigen ganz entgegengeſetzt iſt, Bekanntſchaft. Der Wirth nämlich, der den großen Florentiner erkannt hat, belügt unſern Allegri, der Fremde ſei ein grober Färber, und ſo gutmüthig Antonio iſt, ſo weiſt er die Urtheile des berühmten Zeichners etwas höhnend zurück, worüber dieſer, der das Talent in dieſer einſamen Gegend ſchon bewundert hatte, mit ſeinem höchſten Ungeſtüm auf den Zagenden einfährt, und ihn im Zorn nicht blos überzeugt, daß ſeine Zeichnung mangelhaft ſei, ſondern ihn auch Stümper und niederträchtig ſchilt. Am Ringe erkennt der Zerſchmetterte den Gegner und iſt in Schmerz aufgelöſt, als er ſich allein ſieht.

Fr. Dieſer Gedanke hat meinen ganzen Beifall, wenn die Sache nur nicht gerade den Correggio beträfe. Trefflich ließe ſich dies in einer Erzählung ausführen, denn hier glaubt man dem Erzähler auf ſein Wort, daß Mich. Angelo der muſterhafte Zeichner, und daß Allegri nicht immer correkt iſt; aber, ich komme wieder auf meinen erſten Einwurf, woran ſoll es auf dem Theater deutlich werden (falls ſelbſt alle Zuſchauer ſo viel vernommen hätten), daß Correggio's Bilder beſſer gezeichnet ſein könnten, daß der heftige Florentiner das Ding beſſer verſteht, und daß der ſchwache Zeichner mit Recht beſchämt und traurig wird? Die Fehler, in die die Leidenſchaft, oder zu weit getriebene Klugheit verfällt, die Wirkungen der Lüge, der Schaden, der aus Unentſchloſſenheit oder Uebereilung hervorgeht, alles dies, wie die künſtlichen Verſchränkungen der Intrigue, die der Zufall noch ſeltſamer macht, verſtehe ich, ſehe ſie vor mir, und ich bin belehrt und überzeugt: aber ob dieſer beſſer colorirt, oder zeichnet, als jener, einer mehr Einſicht in Philoſophie hat, als der andere,

dies und ähnliches kann ich auf dem Theater nicht deutlich, oder zum Gegenstand der Scene machen wollen, ohne das Theater und dessen Bestimmung gänzlich zu verkennen.

Der bedauernswürdige Maler ist jetzt so elend, daß er seine Kunst ganz aufgeben will. Seine Frau, die Tochter eines Töpfers, will ihn trösten, aber er nimmt sich vor, auch irdenes Geschirr zu fabriciren, und etwa nur Sonntags zu malen, und damit schließt der zweite Akt.

Fr. Meinethalben, wenn man nicht annehmen will, daß Correggio selbst von einer anständigen Familie entsprossen ist, und daß die Frau ebenfalls von nicht ganz armen Aeltern abstammte. Wenn ein Kaufmann banquerott wird, wenn ein Spieler alles das Seinige, und auf sein Ehrenwort auch fremdes Gut verliert, wenn einen Feldherrn seine Soldaten verlassen, einem Liebenden sein Mädchen ungetreu wird, so sind dies Alles Dinge, die jeder Zuschauer dem Dramatiker glauben wird, weil er sie sieht und versteht, schwerlich aber, wenn nicht unmöglich, wird dieser es können zur Handlung des Schauspiels erheben, daß ein Künstler an seinem Talente irre wird.

Im dritten Akt sehen wir den noch immer sehr betrübten Antonio; Julius hat indessen die Bekanntschaft seiner Gemälde, besonders der Nacht, gemacht, und sucht durch Lob und Bewunderung dieses einzigen Talentes bei dem überreizten Unglücklichen das wieder zu vergüten, was sein starrer Freund verdorben hat. Antonio ist eben so erschüttert über das, was Julius zu seinem Preise sagt, als über jene grausame Herabsetzung des Michael. Das angelegentlichste Geschäft des römischen Künstlers ist es, den Florentiner von seinem Unrecht und seiner Grausamkeit zu überzeugen, dieser fügt sich, obschon es ein Hin- und Herreden über Kunst gibt, was Ihnen nach Ihrer Ansicht auf keine

Weiſe genügen würde. Buonarotti wird auf den nichtsnutzigen Wirth ſo böſe, daß er nahe daran iſt, ihn mit der Reitpeitſche abzuſtrafen, er betrachtet das getadelte Bild noch einmal, ruhiger, und findet faſt mehr Schönheit, als er ſich geſtehen möchte, hat dann (von Rührung überwältigt) ein allerliebſtes Geſpräch mit dem Knaben des Antonio (die beſte Scene des Stückes), und ſchenkt der Frau des beleidigten Malers zuletzt den Ring, an welchem dieſer ihn erkannte, um ihn ihrem Manne als Zeichen nicht blos der Verſöhnung, ſondern auch der Bewunderung, auszuliefern. Antonio, überglücklich, geht in das Wirthszimmer, um dem größten Künſtler ſeines Jahrhunderts, wofür er den Michael hält, perſönlich zu danken. Eine Scene, Ausſöhnung und Anerkennung, die wir lieber auf dem Theater ſehen möchten (und warum ſie der Dichter uns nicht vorführte, bleibt unbegreiflich): und ſo ſchließt der dritte Akt, und, nach meiner Meinung, eigentlich das Stück.

Fr. So ſcheint es mir auch, und befriedigend, wenn einmal das Unmögliche, völlig Undramatiſche, als ein Gemälde, oder eine Folge von Gemälden, auf dem Theater aufgeführt werden ſoll.

In der Scene mit der Frau muß freilich Michael Angelo anhören, und ſogar billigen, daß ſie feſt und unüberwindlich überzeugt ſei, ihr Mann ſei ein großer Maler, weil ihr Gefühl und ihre Liebe zu ihm nicht irren können. So ſchroff, handfeſt und faſt zu bäuerlich der Dichter auch den merkwürdigen, herrlichen Mann gezeichnet hat, ſo hat er doch nicht gewagt, ihm das in den Mund zu geben, was der ernſte Florentiner etwa auf eine ſolche Liebeskritik und Frauen-Kunſtkenntniß möchte erwidert haben, die der Dichter zu billigen ſcheint, und die nur eine Ausgeburt der modernſten Mißverſtändniſſe ſein kann. Es iſt einer Frau

nicht zu verübeln, wenn ſie den Mann, ſei er ſelbſt ein Stümper, für ein großes Genie hält; es kann Tugend ſein, wenn dies Mißverſtändniß aus edeln Kräften und Gefühlen hervorgeht, denn es iſt keine Pflicht einer Ehefrau, zugleich mit dem gewechſelten Ringe auch Kunſtkenntniß und Kritik einzutauſchen: aber, übel ſähe es um Allegri's Unſterblichkeit aus, wenn nur dieſe liebende Gattin, oder ähnlich geſtimmte Gemüther über ihn urtheilen könnten, oder aus ihrer ſentimentalen Stimmung (die eben ſo gut Verſtimmung ſein kann) ſeine Verdienſte richtig abwägen ſollten. Hier iſt der Dichter ſelbſt eben ſo kleinlich befangen, als die gute Gattin, und es iſt daſſelbe Mißverſtändniß, aus welchem die berühmte Magdalena, zur Göttin oder Heiligen der Waldesfrömmigkeit umgetauft, einem eben ſo unwiſſenden als tief fühlenden Eremiten zum Geſchenk gemacht wird, der ſie in den Wald und in ſeine Höhle ſchleppt, um ſie den Augen der wahren Freunde der Malerei und der Kenner zu entziehen. — Hier aber endigt das eigentliche Schauſpiel, dem man ſeinen Beifall nicht ganz verſagen kann; ein Spiel von kleinen Begebenheiten, ein Wechſel von Geſinnungen und Trauer und Freude, ein ſtilles, bürgerliches Gemälde, das, ſtatt der Handwerker, uns Künſtler vorführt, die uns an die ſchönſte Zeit der Malerei Italiens erinnern. Da man den unnützen, vornehmen Ottavio ausließ, ward auch, wenn ich mich recht erinnere, vormals auf einigen Bühnen dies Schauſpiel als eine Art Idyll dargeſtellt, indem man dieſe drei Akte in zwei zuſammenzog.

Fr. Was kann nun noch folgen, um zwei Akte anzufüllen.

Wie ich ſagte, der zweite Theil des Schauſpiels, der ſich ſchroffer und gewaltſamer vom erſten abſondert, als

irgend ein Werk des Shakſpeare, wenn es aus verſchiedenen Theilen beſteht. Der vierte Akt dieſer wunderlichen Compoſition iſt blos ſeltſam, ſchwach und ungenügend, ohne ſchmerzlich zu verletzen, oder einen großen Effekt zu machen; der letzte (fünfte) dagegen iſt widerwärtig, empörend, und ſo, daß das große Talent des Dichters, indem wir über das Undramatiſche und Ungeſchickte lächeln möchten, uns zum Mitleid, Schrecken, gewiſſermaßen zum Entſetzen zwingt, und alle unſere Gefühle eben dadurch ſchmerzlich verletzt, da nichts Wichtiges geſchieht, nichts Edles oder Nothwendiges das Peinigende wieder gut macht. Daß dieſer kühle Trunk und die beſprochenen Kupfermünzen dergleichen hervorbringen können, werden Sie mir kaum glauben, und es gehört die große, wahre Dichtergabe des Verfaſſers dazu, um es möglich zu machen. Wie iſt es zu beklagen, daß eine ſolche Dichterkraft ihr Vermögen nicht auf das Große und Wahre gewendet hat! — Jener Ottavio alſo, der gemeine Vornehme, erwartet den Maler mit ſeinem Bilde: der Gaſtwirth iſt in der Stadt zugleich ſein Haushofmeiſter, und dieſe gezwungene Bedingung iſt nur angenommen, damit dieſer Verfolger des Correggio auch in der Stadt thätig gegen ihn ſein kann. Der elende Ottavio will die Gattin des Malers nicht verführen, ſondern ſie ihm geradezu abkaufen, und er iſt in der ruhigen Ueberzeugung, obgleich er die beiden Eheleute nur wenig kennt, die Sache werde gar keine Schwierigkeiten haben. Er geht aus der Bildergalerie fort, weil er den Antonio kommen ſieht, der ſelbſt ſein Bild herbeiſchleppt. Dieſer tritt in den Saal und freut ſich, wie ein Kind, ſo vielerlei Bilder zum erſten Mal in ſeinem Leben zu ſehen. Recht eigentlich wie ein Kind, denn ſo ſehr er nach der Abſicht des Verfaſſers Maler, und zwar ein großer ſein ſoll, ſo ſtellt

er doch über die verſchiedenen Gemälde eben nur ſolche Betrachtungen an, wie ſie einem jeden Knaben nicht zu ferne liegen würden.

Fr. Alſo ein Monolog, und wahrſcheinlich ein langer — wie undramatiſch! Was hat dergleichen, ſei es nun Gefühl über Gemälde, oder Kritik derſelben, mit dem Theater zu thun? — Und dazu muß nun eine eigene Dekoration gemalt werden, — wozu das Alles? denn ich kann mir nicht denken, daß dieſe Scene hier eben ſo etwas Wichtiges veranlaſſen würde, daß die Sache nicht füglich anders und viel beſſer könnte geſtellt werden.

Eine Stelle, in der ſich Correggio's Freude ausdrückt, muß ich Ihnen nothwendig mittheilen; nachdem er einige Bilder beſehen, ruft er:

— Ach! was ſeh' ich!
Nein, das iſt gar zu niedlich! hab' ich wol
Mein Tage noch ſo was geſehn: da ſteht
Ein altes Weib und ſcheuert einen Keſſel
In ihrer Küche; eine Katze liegt,
Schläft in der Ecke, und der blonde Knabe
Bläſt Seifenblaſen durch die Tabakspfeife.
Iſt es doch nimmer noch mir eingefallen,
Daß ſolche Sachen auch man malen könnte.
Und hier, hier ſcheint es doch ſo blank und nett
Aus ihrer Küche, daß es eine Luſt iſt!
Man muß es durch die hohle Hand betrachten.
Wie ſchön die Sonne durch das grüne Laub
Im Fenſter in den Meſſingkeſſel ſcheint. — —

Fr. Ich will keinen ſtarken Accent darauf legen, daß der gute entzückte Mann hier Sachen beſchreibt, die faſt ein Jahrhundert ſpäter erſt entſtanden — ich bemerke nur, daß eine ſolche Gemäldegalerie damals noch nirgend war, oder ſein konnte; zugegeben aber, irgend ein Freund habe

ſchöne Bilder geſammelt, bei denen wir es denn mit der Zeit auch nicht ſo gar genau nehmen und gern einige Anachronismen mit einrechnen wollten, ſo bleibt es immer am meiſten unbegreiflich, wie derſelbe Correggio, der die Kuppel und die Tribune von S. Johann, ſowie die Kuppel im Dom mit mehr als hundert Figuren ausgemalt hatte, und alſo viele Jahre in Parma ſelbſt leben mußte, wie dieſer Maler niemals von dieſer Galerie gewußt, oder ſie geſehen haben ſollte. Soll er ein Neuling ſein, ſo muß er nie nach Parma gekommen ſein; dies läßt ſich aber ſelbſt dem Unwiſſendſten nicht glaublich machen: war er aber in Parma, und lange Zeit, und wurden ihm ſo wichtige Werke, die wichtigſten und größten Kunſtarbeiten der Stadt anvertraut: wie konnte er ſo Neuling, ſo kindiſch und unwiſſend ſein? Sie ſehen, wie gefährlich, wie unpaſſend, wol unmöglich es iſt, einen Maler zum Gegenſtande eines Drama zu machen. Immer wieder komme ich auf dieſen Gedanken zurück. — Was hätten unſere Vorfahren wol zu einem ſolchen Monologe geſagt? Wenn ſie auch nicht das Rechte und Beſte hatten, ſo ſtrebten ſie, ſuchten ſie doch nach dem Richtigen mit allen Kräften, und niemals haben ſie durch falſche Gefühle und Sentimentalität oder Mißverſtand das Theater von der Bühne weg ſophiſtiſirt.

Wenn ſich der große Maler wie ein Bauernknabe benimmt, daß er in demſelben Monologe ſogar einmal vor Freuden aufſpringt, — ſehen Sie hier das Buch:

— — Sieh da!
Da droben hängen große Stücke: — Tiſche
Mit Blumen, halbe Gläſer Wein, geſchälte
Citronen, Hunde, kleine Vögel. (ſpringt) Ei,
Das iſt doch gar zu hübſch! — Ha ha ha ha!
Vier geiz'ge Greiſe zählen da ihr Geld! —

Wenn er kurz nachher fragt:

Steht nicht der Name
Darunter? (lieſt) „Flamländer, Unbekannter.“
Flamländer? Welcher Landsmann mag das ſein?
Ob Flamland weit von Mailand liegt? —

So wird er freilich etwas mehr und anders begeiſtert, indem er den Vorhang von dem größten Heiligthum der Galerie hinwegzieht, der die berühmte Cäcilia Raphael's verbirgt.

Fr. Dieſe Cäcilia, wie Sie wiſſen werden, war immer in Bologna und nicht in Parma. Indeſſen laſſen wir dieſe Kleinigkeit hingehen; Correggio wird noch kein Bild von Raphael geſehen haben und ſo iſt dieſes hierher geführt worden, um ihm einen großen Eindruck zu erregen. Ich weiß jetzt eben nicht, wo es zuerſt erzählt wird, daß er dazumal das: „Anch io sono pittore“ ſoll ausgerufen haben: welches nur einen bedeutenden Sinn hat, wenn es vor Leuten geſchieht, die Raphael, und nur den einzigen Raphael für einen großen Maler halten wollen, in welchem ſich die ganze Kunſt und alle Erfindung erſchöpft hat.

Allerdings ruft es Correggio auch, aber nur in Gegenwart jenes reichen Nichtsnutzigen, der ihn natürlich auch gar nicht verſteht. Er ſagt vorher (nachdem ſein begeiſtertes Erſchrecken nichts Bedeutendes hat ausdrücken können): „Das wollt' ich auch! dem ſtreb' ich nach in meinen beſten Stunden!“ Einen Ausſpruch, den Sie gewiß nicht unterſchreiben werden.

Fr. Nein, gewiß nicht, denn kein einziger Maler, ſelbſt der große Tizian nicht, iſt ſo durch unendlich weite Klüfte vom Raphael geſchieden und getrennt, als eben unſer Correggio: woher es auch kommt, daß die wärmſten Ver-

ehrer des Raphael dieſem Genius ſo leicht Unrecht thun, indem ſie ihn nicht verſtehen. Es war, wie ſchon geſagt, unmöglich, das maleriſche Talent in Handlung darzuſtellen, ſollte es aber einmal geſchehen, ſo war es gerade intereſſant, zu zeigen, wie wohl im Allegri eben durch dieſes Bild (wenn er noch keins von Raphael geſehen hatte), indem er es ganz würdigte, im klarſten Bewußtſein die völlig verſchiedene, ja entgegengeſetzte poetiſche Welt, der er mit allen Kräften nachſtrebte, unmittelbar deutlich hervortrat. Hat er wirklich das gewollt, was Raphael dichtete und vollendete, ſo iſt er ohne Frage ſehr zu kurz gekommen, faſt eben ſo, als wenn Pergoleſe wie ein Paleſtrina oder ſelbſt Leo hätte ſetzen wollen. — Was fängt unſer Maler aber nun mit jenem Ottavio, oder dieſer liebe Mann mit dem Künſtler an?

Zuerſt ergeht ſich Antonio noch im Lobe Raphael's, dann trägt Ottavio ſeine Meinung vor, daß ein Maler ganz der unſichtbaren Göttin, ſeiner Muſe, lebe; Antonio aber behauptet, die himmliſche und irdiſche Liebe müſſe für den ächten Menſchen und Künſtler eine und dieſelbe werden, in der geliebten Gattin, worauf Ottavio eben Raphael, der viele Geliebten gehabt, als Beiſpiel dieſer Schwärmerei entgegenſtellt. Hier bricht nun Antonio leidenſchaftlich aus, bedauert den unglücklichen Raphael, der im Leben die Liebe nicht gefunden habe, deſſen Ideal nur jenſeit, in der unſichtbaren Welt einheimiſch geweſen, und der ſich darum betäubend in das Meer der Sinnlichkeit habe ſtürzen müſſen, um im Uebergenuß ohne Genuß und arm zu bleiben. Er ſelbſt aber ſei in ſeiner wahren Liebe viel reicher und glückſeliger, im vollſten Gefühl, wie er ſeine Gattin liebe, und in der ſicherſten Ueberzeugung, daß ſie ihm dieſe treue, glühende Liebe eben ſo erwidere.

Fr. Recht ſchön, und, wenn man will, erbaulich. Nur hat der Dichter dies eben ſo wenig, wie das Malertalent in anſchauliche Handlung ſetzen können und wollen. Denn wir ſehen natürlich dieſe glühende Liebe nicht als ſolche, ſondern eine ruhige, glückliche Ehe; weder Antonio wird zu irgend einer Untreue verlockt, noch werden der Frau Veranlaſſungen zum Fehlen und Irren gegeben. Und es iſt recht gut, daß es ſo iſt: denn die Wildheit und Verirrung der Leidenſchaft, die ſo oft die intereſſanten Verwicklungen der Romane und Trauerſpiele liefert, ſind nur für den Zuſchauer, nicht für die ſpielenden und untergehenden Perſonen erfreulich. Eine ruhige, glückliche Ehe iſt ehrwürdig, die Sittlichkeit und Tugend edel; die wilde Sinnlichkeit verwerflich. Ueber alle dieſe Dinge kann kein Streit ſein, und wir wollen ſogar dem trefflichen Correggio auf ſein Wort glauben, daß er liebt und geliebt wird (wie wir ja in dieſem Drama ſo Vieles auf das Wort des Dichters hinnehmen müſſen), aber woher weiß dieſer fromme Maler denn ſo unbedingt, daß er glücklicher, als jener arme Raphael war, wie er ihn nennt; glücklicher und auch beſſer, denn er beklagt ihn ja deshalb, daß er im Sinnenmeere untergegangen iſt. Er hat alſo wol von der ſchönen Bäckerin gehört, von der Nichte des Cardinals und von anderen Liebſchaften des großen Künſtlers. Soll Antonio (darf er es) ſich über Raphael nach dergleichen Berichten ein Urtheil über das Gemüth und Herz des edeln Kunſtverwandten erlauben, der ihm größer erſcheint, als er ſich ſelber? Wenn Fra Bartolomeo, oder der frühere Angelo da Fieſole, der ſtrenge Buonarotti, oder das feine Gemüth eines Dominichino die Verhältniſſe eines großen Mannes ſo ſchlechthin wiſſen, meiſtern und verwerfen, ſo ſei es ihnen vergönnt, ſich den Moraliſten, oder eifrigen Religioſen an-

zuſchließen. Es ſei fern von mir (damit Sie mich nicht auch mißverſtehen), unbedingt Raphael vertheidigen zu wollen, oder zu ſagen, er habe beſſer gehandelt, als Dieſer und Jener, der keinen Anſtoß gegeben, und keine Leidenſchaft erlebt: ſondern ich will nur anfragen, ob denn nicht eben darin auch die Huldigung beſtehen müſſe, die ich einem ſo großen Manne, wie Raphael, darbringe, daß ich die Geheimniſſe ſeines Herzens eben als Geheimniſſe behandle, deren Kritik mir nicht ſo erlaubt und möglich, als die ſeiner Kunſtwerke iſt; daß ich alſo ſie eben ſo wenig mit frechem Lobe als Genialität, oder mit moraliſchen Vorwürfen als Vergehungen verkündige. Und mein geliebter Correggio ſollte am allerwenigſten eine ſolche Sprache führen, die in ſeinem Munde faſt etwas in unſere moderne Heuchelei hineinklingt. Raphael's poetiſche Entzückungen ſind oft ſinnlich genug, und müſſen es ſein, wenn er eine Galathea, die Grazien, die Pſyche, oder ſeine Fornarina gut und ſchön malen will. Niemals aber hat Raphael in Kirchengemälden eine Leichtfertigkeit (wie wol ſeine Zeitgenoſſen es haben, ja Manche ſelbſt vor ihm, wie viel mehr die Späteren) ſich zu Schulden kommen laſſen. Er hat nur die Kunſt vervollkommt und zu ihrem höchſten Gipfel erhoben. In früheren Madonnenbildern iſt oft Portraitähnlichkeit, in der Disputa hat er das, was ſich nicht malen läßt, malen wollen oder ſollen, aber in dieſen beiden Aeußerſten hat er ſich immer als den hohen Genius bewieſen, der ſeiner Aufgabe nichts vergibt, und weder gemeine Natur und Zufälligkeiten noch eine willkürliche Allegorie oder falſche Myſtik in die ächte Kunſt hineinziehen, und das völlig Unkünſtleriſche in dieſe verwandeln will. Wie aber ſteht die ſüße, muthwillige, tiefſinnige und allegoriſche Poeſie des Correggio dieſem klaren, plaſtiſchen Maler gegenüber. Nicht, daß ich

zu jenen ſtrengen Formel- und Buchſtabenverehrern mich zählen möchte, welche immerdar behaupten, das Weltliche dürfe und könne niemals himmliſch, das Witzige, Menſchliche, Uebermüthige, niemals geiſtlich werden. Es kommt hier nur darauf an, wie man ſich über die Grundbegriffe vereinigt. Wenn aber auch Correggio nach meiner Anſicht gewiß nicht unfromm in ſeinen Kirchenbildern zu ſchelten iſt, ſo wird wenigſtens auch der ſtumpfe Blick gewahr, daß etwas ganz Anderes als im Fieſole, Mantegna, Perugino, Dürer, Eyck, oder ſelbſt Raphael uns hier zu einer ſüßen Stimmung und zum ſchwärmeriſchen Wohlgefallen rührt. Ja auch vom Grillandajo und Benozzo Gozzoli, wie von Tizian, Bellino und anderen ſind dieſe Produktionen noch durch weite Zwiſchenräume getrennt. In meinen Augen beſteht Correggio's Größe, weshalb ich ihn ſo innig liebe und verehre, auch darin, daß er einen neuen poetiſchen Weg fand, dasjenige, was bis dahin ganz außerhalb der kirchlichen Kunſt zu liegen ſchien, entweder nicht beachtet wurde, oder ihr wol feindlich gegenüber ſtand, mit der zarten Lieblichkeit des Chriſtenthums und mit allen jenen Gefühlen zu vereinigen, die ſeit Jahrhunderten die großen, geniereichen Maler zum Göttlichen hatten verklären wollen. Wenn aber Raphael in ſeinen kühnſten Bildern eben durch ſeine Vollendung noch mit Maſaccio, Fieſole, ja Cimabue unmittelbar zuſammenhängt, ſo wird die Nacht, das frommſte und tiefſinnigſte Bild des Correggio, nur verſtändlich und kirchlich, indem ich ihm ein ganz anderes Element zugeſtehe, ihm eine ganz andere Grundlage gebe, als man bis dahin bei chriſtlichen Bildern für möglich hielt. Ich kenne bis jetzt nur ein einziges Bild unſeres Antonio, was ſich durch Symmetrie der Geſtalten wie durch den innern Gedanken, welcher dieſe belebt, den Kirchenbildern,

wie sie immer genommen werden, anschließt, und dieses ist der heilige Franziskus und die Madonna aus der ersten Manier des Künstlers, dieses merkwürdige, großartige Kunstwerk, welches Sie auch so glücklich sind in Dresden zu besitzen. Wo aber hat Raphael nur etwas Aehnliches gedichtet oder gewagt, wie diese Madonna auf dem St. Georg (auch hier in Dresden), die, wie soll ich sagen? muthwillig oder freundlich, graziös oder schalkhaft zu dem lebenskecken Georg und bacchischen Johannes gutmüthig und hold niedersieht, indeß vorn die Wunderwerke der Malerei, die Genien oder Kinder, an die Faunen der alten Welt erinnernd, mit den Waffen spielen. Wie denn das ganze Bild die einzige gelungene Vereinigung der heidnischen und christlichen Mythe, so weit ich die Kunst der Malerei kenne, zu nennen ist. Ja man könnte dieses wundersame und einzige Bild, weit passender als jene Katharina in Parma, ausdrücklich als Tag, im Gegensatze jener herrlichen, weltberühmten Nacht, bezeichnen. So vom Uebermuth der Poesie beseelt, hat noch kein Maler wieder nach ihm, und noch weniger vor seiner Zeit es gewagt, die beiden scheinbar äußersten Enden der Empfindungen und Anschauungen mit der Grazie eines Amor und der Kraft eines Unsterblichen zusammenzubinden, als dieser Genius in der Sicherheit seiner trunkenen Entzückung. Dieser also, der kecke Himmelsstürmer, will es dem edeln, sanften Raphael verweisen, daß er nicht auf die gehörige Art geliebt habe? Und denke ich nun gar an die Jo und Leda dieses glühenden, phantasiebegabten, großen Dichters! Diese Wunderwerke, die kein Auge, das einem gesunden Sinne gehört, ungerührt, als sähe es die Göttin Venus selbst, anschauen kann. Man braucht mir nicht zu sagen, daß ein Boucher nur niedrig, Manches in der Art nur weichlich reizend, ein

Tizian, wenn auch üppig und wahr, doch naiv, — und daß von dieſen zu jenen Gebilden ein großer Unterſchied ſei. Ich weiß es ſelbſt, daß dieſe, die allerkeckſten Aufgaben des Genies, die gefährlichſten und unbegreiflichſten ſind, wo das gelöſt und befriedigend groß und edel erfüllt wird, wo ein Haar breit daneben das Abgeſchmackte, Gräßliche, Widerwärtige, Alberne, Gemeine, Dumme oder Liederliche liegt. Mich. Angelo und Shakſpeare ſind eben darum bewundernswerth, daß ſie dieſe Linie im jüngſten Gericht und in mehreren Schauſpielen ſuchten, ſtatt vermieden, Raphael iſt zu verehren, daß er das Beſte that, ohne je an dieſe Grenze zu ſtreifen, aber Correggio kann nur angeſtaunt, aber nicht ergründet werden, daß er in jenen genannten Vorſtellungen höchſte Sinnlichkeit mehr als Natur, Phantaſie und Trunkenheit gab, und dennoch edel und poetiſch, ja für den Reinen rein blieb; Werke, die verdienten von einer griechiſchen Zunge geprieſen zu werden, wenn jene von den Göttern Begünſtigten dieſe Wunder hätten beſitzen können. — Und dieſer Correggio will ſo züchtig und hofmeiſternd vom Raphael ſprechen, der ihm gegenüber nur nüchtern erſcheint! — Doch freilich, ich vergeſſe immer wieder, daß mein und der wirkliche Correggio, nichts mit dieſer erſonnenen, kümmerlichen, zuſammengedrückten Nebelgeſtalt gemein hat, und ich bitte mir meine bacchiſche Trunkenheit zu verzeihen, die mich, in Erinnerung jenes Grenzgewaltigen, ſelbſt über alle Grenzen hinüber geführt hat.

Es iſt gewiß, daß Correggio (wenn man auch ſelbſt auf den Maler anwenden will, was ſo oft dem Dichter hat zu Gute kommen müſſen), nicht das mindeſte Recht und die fernſte Urſache hatte, ſich dem Raphael gegenüber als den moraliſchen, züchtigen hinzuſtellen. Der Dramendichter darf nur bis auf einen gewiſſen Grad frei mit ſeinen Figuren

ſchalten. Die Jo, Danae und Leda ſind ja eben ſo weitberühmt als es nur die Stanzen oder die Verklärung ſind. Mag der Maler jener Werke auch züchtig gelebt haben (er hinterließ Kinder und war zweimal verheirathet), ſo ſind dieſe und noch andere Bilder von ihm ſo muthwillig, ſinnlich und keck, daß ſie als die einzigen in der ganzen Kunſtgeſchichte daſtehen, denn dicht daneben, wie Sie ſelbſt bemerkten, liegt das Unverzeihliche und Schamloſe, und es gehört unſeres Antonio ganzes Genie dazu, die Liebe ſelbſt mußte ihm den Pinſel in die Hand geben, und die Grazien waren von der Venus gezwungen mit den ausgelaſſenſten Amorinen in Geſellſchaft zu treten, um dieſe Gemälde hervorzubringen. — Doch wir vergeſſen den Correggio des Drama immer wieder. Der reiche Ottavio, der die Malerei ſo wenig wie den Künſtler verſteht, trägt dieſem in dürrer Rede an, ihm für Geld und gute Worte ſeine Frau abzulaſſen, indeſſen Antonio ganz der unſterblichen Muſe leben möge. Da er aber hört, daß von ewiger, treuer Liebe der Gatten die Rede iſt, zieht er ſich kalt zurück, ſagt auch die für ſeinen Palaſt beſtellten Gemälde auf, und verſichert nur, er werde niemals das als Dieb erſchleichen, was er kaufen könne, Allegri könne alſo in dieſer Hinſicht völlig ruhig bleiben. — Warum uns der Dichter dieſe gemeine Häßlichkeit nicht erlaſſen hat, bleibt unbegreiflich, denn überflüſſig und ſtörend iſt dieſes Motiv und dieſe Scene. Wo hat ein reicher Lüſtling jemals ſich ſo betragen, wenn er nur im fernſten die Ahndung hatte, auf halb rechtliche Leute zu ſtoßen? Dieſe kalte Abſcheulichkeit ohne alle Vorrede und Leidenſchaft erregt Widerwillen, aber das Publikum denkt vielleicht nicht ſo, es ſcheint an dergleichen herben Unſchicklichkeiten nicht leicht Anſtoß zu nehmen, wenn andere Scenen wieder ſentimental erſcheinen oder gleich darauf eine

oberflächliche Moral gepredigt wird; weit empfindlicher iſt es gegen unſchuldige Scherze und Späße oder Geſinnungen, die vorübergehend die Gemeinheit charakteriſiren ſollen. In einer Zeit wo ſo viele beliebte Bühnenſtücke recht eigentliche Rohheit aller Art ausſprechen, hört man mehr als jemals von der unerträglichen Rohheit der älteren großen Dichter ſprechen: ein ſo grober Mißverſtand, daß künftige Jahre ihn anſtaunen werden, und die Bemühungen, ihn zu beweiſen, wunderbar finden müſſen.

Fr. Laſſen wir das und ſagen Sie mir lieber, was ſich nun noch für den armen Correggio im Drama ergeben kann.

Der Gemißhandelte iſt ſo empört, daß er im erſten Zorn den Unwürdigen auf das Schwert fordern will, um Rache an ihm zu nehmen. Doch erinnert er ſich zur rechten Zeit ſeiner körperlichen Schwäche und daß er nicht gelernt hat, mit dem Degen umzugehen; — „ſo mögen Kugeln denn den Ausſchlag thun!“ ruft er ſchmerzlich aufgeregt.

Fr. Kugeln? Dieſer ganz moderne Zweikampf, der noch hundert Jahre ſpäter etwas Unerhörtes war? Es gibt Anachronismen, die zu ſehr die Täuſchung des Unterrichteten aufheben, wenn ſo vieles Andere faſt bis zur Aengſtlichkeit aus der früheren Zeit genommen iſt und an ſie erinnern ſoll. In den Alten und Shakſpeare, ja ſelbſt auf vielen Gemälden ſteht die Sache anders und dieſer Tadel trifft nicht, wenn dieſe Darſtellungen ſo aus dem Ganzen gegoſſen ſind, daß man das Unrichtige nicht wichtig nimmt, oder daß es zu den übrigen Umſtänden paßt. Den Degen wußte übrigens damals faſt Jedermann zu führen. Ich bin aber überzeugt, Antonio gibt auch die Piſtolen auf, wenn ich auch ſo viel nachſehen wollte, daß er damals ſchon irgendwo welche hätte finden können.

Allerdings, er fühlt ſich auch ſo abgeſpannt; vom Wege, von der Kränkung und dem Anblick der Bilder ſo abgemattet

und erschöpft, daß er sich, ohne weiter von den Kunstwerken umher Kenntniß zu nehmen, niedersetzt und einschläft.

Fr. Einschläft? Sonderbar! — Aber vielleicht benutzt der Dichter diese Ohnmacht seines Helden, um ihn in einer Erscheinung, auf ähnliche Art wie es im Egmont geschieht, zu verklären und ihm die glänzende Zukunft und seinen Ruhm bei der Nachwelt zu zeigen.

Nicht dies, aber etwas Aehnliches geschieht. Ein junges, schönes, reiches Mädchen, Enthusiastin für die Malerei, die selbst schon Bilder nach unserem Correggio copirt hat, tritt mit ihrem gütigen und freundlichen Vater in den Saal. Dieser gibt gern seinen Plan auf, sie mit dem nichtsnutzigen Ottavio zu verheirathen. Er geht, diesem Menschen den Handel aufzukündigen, und Cölestine bleibt allein zurück, um sich an den Bildern zu ergötzen.

Fr. So haben wir also, wenn auch gleich einen unmotivirten, doch einen vernünftigen und erfreulichen Ausgang des Stückes. Die junge Enthusiastin muß den verkannten armen Schlummernden finden, ihn wecken und aus seinen Bedrängnissen, was ihr so leicht wird, erlösen, sodaß ihm, nach dem Sprichwort, das Glück im Schlafe kommt.

Gestehen Sie nur, daß dies ziemlich prosaisch wäre; wollte man Schauspiele oder gar Tragödien so beschließen, so könnte man das Ende dem zweiten, dritten oder vierten Akt willkürlich anfügen, wo es eben beliebte. Das Mädchen, die nur in dieser einzigen Scene erscheint, stellt allerdings auf gewisse Weise die Muse, oder den Nachruhm vor. Sie bringt aus dem Garten einen Lorbeerkranz mit, den sie Raphael's Cäcilia zu Füßen legen will, als sie das neue Bild entdeckt, welches Correggio eben gebracht hat. Jetzt will sie dieses kränzen, als sie den schlafenden Maler selber gewahr wird. Sie erkennt ihn an Mich. Angelo's Siegel-

ring, und begeiſtert, gerührt, ſetzt ſie mit jungfräulicher Scheu, in Angſt, der Schläfer könnte erwachen, dem blaſſen, kranken Manne den Kranz auf und entfernt ſich ſchnell, als dieſer ſich ermuntert.

Fr. Da uns der Dichter die Dürftigkeit und hülfloſe Lage des Malers näher als alles Andere gerückt hat, ſo muß man, dächte ich, der Enthuſiaſtin zürnen, die etwas mehr thun könnte, als ihm einen unfruchtbaren Kranz auf das Haupt ſetzen. Mag es ſymboliſch den unfruchtbaren Nachruhm, und die Leiden der Gegenwart, das Schickſal ſo mancher Künſtlergeiſter ausdrücken und bedeuten, ſo könnte dieſe Cöleſtine, da ſie weniger als Muſe aber mehr und reeller als eine Erſcheinung helfen kann, ſich wol anders benehmen; ja, mich dünkt, ſie müßte es, da ſie gerade dieſen Künſtler ſo vorzüglich verehrt. Aber freilich, die Schickſale des Menſchen laufen wunderlich; möglich, daß ſie ſelbſt dem gütigen Vater nichts von dem ſagt, was ihr begegnet iſt; und ſo muß freilich, nach einem anderen Sprichwort, dem, der Bettler werden ſoll, das Geld aus der Taſche fallen.

Antonio erwacht von einem begeiſterten Traum; er findet mit Erſtaunen den Lorbeer auf ſeinem Haupte. Der Böſewicht Battiſta tritt ein, grob und roh, gibt ihm ſeinen Lohn in Kupfer (er hat, was er fordern konnte, ſchon abgezogen) und will von keinem Umwechſeln hören, ſo ſehr ihn Antonio, der ſchon erſchöpft iſt, anfleht, ſondern wirft ihm im Gegentheil hämiſch vor, daß Allegri's Vater ja ſelber Laſtträger geweſen ſei, daß es alſo gutthun könne, wenn der große Maler ſich an dieſe Abſtammung zu Zeiten erinnere. So geht Antonio klagend, gebeugt, mit dem Sack Kupfermünze auf der Schulter und dem Lorbeerkranze auf dem Haupte hinweg, um in der Hitze nach Hauſe zu wandern.

Fr. Halten Sie einen Augenblick inne, denn hier b-

dieſer Stelle verläßt mich alles Verſtändniß. — Ich will es zum letzten Mal nur erwähnen, daß dieſes Schleppen des Geldes und das Sterben an dieſer Laſt, mögen auch viele Seelenzuſtände und Krankheit den Körper ſchon zerbrochen haben, eben ſo untheatraliſch als undramatiſch iſt. Hat denn aber hier der Dichter, auch als Erzähler, die Unmöglichkeit ſeiner Geſchichte, welche er vorträgt, nicht wahrgenommen? Laſſen wir den armen, kranken Antonio aus einem einſamen, dürftigen Kloſter ſeine Bezahlung abholen, die Mönche haben kein anderes Geld, als Kupfermünze: die äußerſte Noth zwingt ihn, es anzunehmen, die einſame Gegend, es ſelbſt zu tragen. Oder, es ſei in der Hauptſtadt der Gegend, in Parma; dieſelbe Summe in Kupfer werde ihm aus Bosheit aufgeladen; — er fühlt ſich geſund, ſtark, übermüthig, er traut ſich im Jugendgefühl und in leichtſinniger Heiterkeit mehr Kraft zu, als er beſitzt, und eilt ſo mit übertriebener Anſtrengung ſeiner Familie zu, um die Darbenden zu laben. — Dieſe beiden Fälle ſind (vergeß ich einmal den wahren Correggio) möglich: — aber auch der dritte, den uns der Dichter will glauben machen? Der Maler iſt krank, hinfällig, melancholiſch, — er bittet, ziemlich ohne Noth, den tückiſchen Battiſta, das Kupfer in Silber umzuſetzen — warum geht er nicht zum nächſten Wechslerladen in der großen Stadt, und lacht des Battiſta, der ſich dann ſeines einfältigen Plans, auf den er ſo viel gibt, ſchämen müßte? — Dieſer will ihn dadurch demüthigen, daß er ihn an ſeinen Vater, den Laſtträger, erinnert. Laſſen wir es fallen, daß Correggio's Vater auch Maler war: der Boshafte ſelbſt legt es ja mit ſeinem Vorwurf dem Allegri auf die Zunge, von der nächſten Straße ſelbſt einen Laſtträger zu rufen, um durch Verluſt einer Kleinigkeit, ſich den Weg zu erleichtern und ſchneller zu ſeiner Familie zu kommen. Gewiß, dieſer

Antonio hat nicht nur seine Kunst blos in den Fingerspitzen, sondern auch alles andere Verständniß des alltäglichsten Lebens: mein Erstaunen über diese unerhörte Einfalt übersteigt mein Bedauern seines Unterganges. Muß eine solche Zerstreutheit, oder wie soll ich es nennen? nicht früher oder später das Verderben herbeiführen, wenn auch weder Bosheit, Kabale noch Unglück sich in das Spiel mischen? — Aber noch eine andere Bemerkung ist mir beigefallen. Wenn ich anders den ächten Künstlergeist recht kenne, wenn ich unseren Allegri ganz so annehme, wie ihn uns Oehlenschläger schildert, bescheiden, demüthig, sanft, — so müßte doch, wenn er den Buonarotti für einen der größten Menschen annimmt, seine Versöhnung mit diesem, dessen Anerkenntniß nach der vorigen Schmähung und Erniedrigung, eine große Revolution in ihm hervorbringen, diese Umarmung und das Lob des Florentiners müßte eine Epoche seines Lebens werden, sonst kann ich kaum glauben, daß es ihm mit dem Gefühl seiner Demuth oder mit der Vergötterung des Buonarotti so ganz Ernst gewesen sei. Sonderbar genug: Angelo hätte nur in die Johanniskirche in Parma gehen dürfen, um aus der dortigen Kuppel zu lernen, wie nahe ihm hier das Bestreben des trefflichen Allegri tritt; denn hier sind die großen Figuren im Styl dem Buonarotti so verwandt, daß Viele daraus haben schließen wollen, Allegri müsse die Sistinische Kapelle im Vatikan gesehen haben. War also dieser Geist auch dem großen Florentiner in der Kunst durch diese Composition verbrüdert, wie dem Raphael durch einige andere; hielt ihn der Herzog von Mantua so hoch, daß er ihn über Julio Romano setzte, indem er nicht von diesem großen Maler, der in seinen Diensten stand, Karl dem Fünften jene merkwürdigen Bilder malen ließ (obgleich in diesen Gegenständen Julio Romano sein Genie am schönster

entfaltete), ſondern ſie dem Correggio auftrug, — ſo mußte, nach der geſchloſſenen Freundſchaft mit Mich. Angelo (mochte der Dichter auch das obenerwähnte nicht brauchen können oder wollen), doch gewiß Allegri als ein anderer Mann mit ſtolzerem Schritt und feſterem Gang auftreten, und ſich nicht mehr vor jedem Elenden ſchwach, und in jedem Gedanken ängſtlich fühlen. Dadurch, daß Gemüth und Charakter ſo dürftig bleiben, ſcheint mir das Gedicht etwas ſehr Kleinliches und Beklemmendes zu bekommen.

Gewiß; doch um zu Ende zu eilen: der elende Battiſta ſchickt auch noch einen Diener, der Bandit war, dem Maler nach. Der Räuber will Urlaub, ſeine Mutter zu beſuchen; indeſſen körnt ihn der Böſewicht, da Jener durch den Wald muß, durch den auch der Maler wandert, mit der Ausſicht auf Gewinn, nicht nur des Kupfers, ſondern mehr noch jenes unſchätzbaren Siegelrings, des Andenkens von Angelo, und Correggio wird erſchlagen, wenn nicht höhere Mächte ins Mittel treten. — Im fünften Akt ſehen wir im Walde die Einſiedelei jenes Eremiten, der dem Maler Kräuter brachte; der Fromme hat wirklich im Stamme einer Eiche jene büßende Magdalene befeſtigt.

Fr. O der Barbar! Für einen Maler, wie ich es bin, iſt dieſe Grauſamkeit Tragödie genug. Dieſes Juwel von Bild ſo wenig zu achten! Ich ſehe, die Schöne hat faſt ſo gewaltſam, wie jene Ungläubigen, die der Taufende gleich nach der Taufe wieder ins Meer warf, zur Waldheiligen ſich müſſen bekehren laſſen. Ja der Dichter zeigt ſich hier als Barbar: denn dergleichen hätte doch wol kein Italiener erfunden. Es iſt denn doch etwas daran, wenn man von der herben Natur der Nordländer ſpricht. Doch fahren Sie fort.

Ein Gedicht, deſſen Scene Italien iſt, und keine Banditen? Und ſo ſehen wir auch hier einen alten Räuber und

Mörder, der aber des Lebens wie ſeines Gewerbes überdrüſſig iſt und in dem ſich Gedanken der Ewigkeit melden. Der Eremit ſpricht fromm mit ihm, als Spießgeſellen den Sohn des Battiſta, der als unfähiger Schüler von Rom wiederkehrt, herbeiſchleppen. Die Räuber haſſen den tückiſchen Vater, der mehrere von der Bande angegeben und entdeckt hat; am Sohne wollen ſie Rache nehmen. Es würde auch geſchehen, wenn der Einſiedler nicht den Mord verhinderte, nicht durch einfache Bitten und Ermahnungen blos, ſondern indem er zugleich die Magdalena vom Baume nimmt, und ſie dem ſtarren, grauen Verbrecher zeigt. Dies ſchmelzt den Buſen des Unerbittlichen und Battiſtens Sohn iſt gerettet, deſſelben Battiſten, der dem Maler der Magdalena ſo niederträchtig nach dem Leben ſteht.

Fr. Das wäre alſo ein moraliſcher, ein großer, ja ein unbegreiflicher Nutzen eines ſolchen Gemäldes. Wohin verirrt ſich doch die Phantaſie unſerer Dichter? Man erzählt, daß Taſſo ungekränkt von Banditen ſchied, weil ſie ſeinen Namen und ſeine allgemein verbreiteten Geſänge kannten: — vielleicht könnte ein recht bewegliches Ecce Homo, eine Kreuzigung, eine Martergeſchichte, Böſewichter erſchrecken; — vielleicht! denn es iſt mißlich, daß Zeichen mehr als die Wirklichkeit, als Bitten, Thränen und vergoſſenes, fließendes Blut auf die Entarteten wirken ſollten, — aber dieſe Magdalena, die wir Alle kennen, und deren Schilderung ich vorher verſucht habe? — Wir glauben über die früheren Aeſthetiker hinweg zu ſein, die oft roh genug Bekehrung, Angſt, Schreck und Bekenntniß der Schuld als Wirkung der Künſte erwarteten: und ſehen uns dieſe Mißverſtändniſſe doch poetiſch auf dem Theater wieder vorführen. Oehlenſchläger, ſo viel ich ſeine Schriften kenne, müßte gewiß am meiſten gegen eine ſolche juriſtiſche oder criminell-

Anwendung seiner Poesien protestiren; und doch gibt er ein Gemälde so seltsam preis, das, wenn der alte Böswicht nicht ganz zum Unthier geworden ist, nur Wohlgefallen, Freude und die Erinnerung seiner Jugend im Abbilde der Schönheit ihm einflößen muß.

Der alte Räuber verbietet auch dem abgeschickten Diener, den Maler zu kränken, und Alle ziehen sich zurück, um dem dürstenden, ganz erschöpften Antonio Platz zu machen. Von hier bis zum Schluß sind die Scenen und Verse, die das Märtyrerthum des Armen schildern, höchst ergreifend, wunderbar rührend, und Schauder, Wehmuth und Entsetzen bemächtigen sich des Zuschauers. Um so mehr Talent und Kraft hier obwaltet, um so mehr sind sie aber auch zu tadeln; denn wir wenden uns mit Unwillen von dieser Täuschung ab, die auf Kosten eines edleren Sinnes wirken muß. Aber nirgend im Stück bekundet Oehlenschläger so sehr, daß ihm Dichtergabe verliehen sei, als hier. — Und ich schließe mit der Bemerkung, daß, wenn ein solcher Geist die ächten Muster und die großen Vorbilder der alten und neueren Zeit studirte, er ohne Zweifel, wenn er sich sammelte und nicht immer von der Kritik (er scheint nur eine unächte anzunehmen) geringe gedacht, weit mehr hätte leisten und ein weit vollendeteres Gedicht liefern können.

Fr. Genug; gehen wir auf die Galerie, um Correggio's Schöpfungen zu genießen, und uns zu erheitern.

Und sprechen Sie umständlicher einmal das aus, was sie über Correggio denken: mir schien Manches neu; die Ausführung kann Ihre hingeworfenen Gedanken erst erklären.

Fr. Vielleicht nächstens.

Oehlenſchläger hat ſich durch mannichfaltige und ſehr verſchiedenartige Werke bekannt gemacht. Sein Vaterland ehrt ihn und Deutſchland ſchätzt ihn hoch. Seine Arbeiten ſind ſehr ungleich, und wenn einige dem Vortrefflichen nahe ſtehen, ſo leiden wieder manche an den Gebrechen der neueren Zeit, einer falſchen Sentimentalität und manchen Mißverſtändniſſen, denen kaum ein Dichter unſerer Tage, der gefallen will, entgehen kann. Es iſt merkwürdig, daß er außer ſeiner Mutterſprache auch die deutſche ſo geſchickt zu behandeln weiß; kennt er auch nicht ihre ganze Tiefe, und entſchlüpfen ihm hie und da unrichtige, oder undeutſche Ausdrücke, ſo iſt ſeine Schreibart doch fließend, ſtark und bedeutend. Jene Gedichte, die nicht in das Deutſche überſetzt ſind, werden von däniſchen Kennern für die vorzüglichſten erklärt. Eine jüngere Partei, die ſich ſeiner mit löblichem Enthuſiasmus annahm, als er von Erbitterten verfolgt wurde, erhob ſein Verdienſt damals über viele der angeſehenſten Dichter und Schriftſteller; es gibt Manche, die ihn ſogar für größer und mächtiger, als unſeren Schiller halten. Wenn er auch Mannichfaltigeres verſucht hat, ſo kann er doch im Trauerſpiel weder in der Gründlichkeit der Compoſition, noch im Pathetiſchen, der tragiſchen Wirkung, der herrlichen Sprache, noch in dem Adel und der Wahrheit der Charaktere mit dieſem deutſchen Heros verglichen werden. Auch geht ſein Streben nicht auf dieſe Größe; er vermeidet eher die Tiefe, und ergötzt am Bunten und Lieblichen; ſeine Charaktere ſind leicht genommen, oft derb und wahr, aber ſchwankend, wenn ſie groß und erhaben werden wollen. Seine erfindungsreiche Phantaſie webt reizende, bunte Teppiche, mit vielfachen und oft bedeutſamen Figuren: gern ergeht ſich der Geiſt in ſeinen Gärten und läßt ſich gern von den ſeltſamen Geſtalten anziehen und

locken: aber die eigentliche tragiſche Kraft iſt dem Dichter verſagt. In jeder ſeiner Tragödien ſchwächt, vorzüglich am Schluß, etwas die höchſte Theilnahme und ſtört die Begeiſterung, ſei es durch Sentimentalität, oder irgend ein ungenügendes, fremdes Element; denn die Kataſtrophe bekundet eben den vollendeten tragiſchen Dichter, und manche große Poeten haben ſich in dieſer ſchwach und ungenügend gezeigt.

In Deutſchland hat vorzüglich ſein „Aladdin" Beifall gefunden, und von ſeinen theatraliſchen Werken ſcheint man dem „Correggio" den Preis zuerkannt zu haben, da er die Bühne noch oft belebt. Nach meiner Meinung iſt dieſe Dichtung eine der ſchwächeren Oehlenſchläger's, und ihr „Hacon Jarl" und andere weit vorzuziehen. Mir ſchien, daß gerade das Schwächliche, Sentimentale und Unzuſammenhängende das Glück dieſes Schauſpiels gemacht habe, und darum mochte es nicht überflüſſig ſein, auf die Mängel aufmerkſam zu machen. Denn Jedermann kann bemerken, daß ſeit lange ſchon nicht die meiſterhaften Werke und die großen Vorbilder einen bildenden Einfluß auf unſere Bühne ausüben, ſondern kleine, mangelhafte, oft ganz undramatiſche Erzeugniſſe. Bleibt nun ein ſolches krankhaftes Stück lange auf der Bühne, wird es wol zu den Lieblingsdramen gezählt, ſo bilden ſich nach ihm, und ahmen es nach wie viele der Unberufenen; denen erſcheint es, ſie nennen es auch wol naiv genug ſo: klaſſiſch, und ihre Abbildung und Fortſetzung des Mißverſtändniſſes iſt natürlich noch ſchwächer, der Aufgabe und allen Forderungen der Bühne noch entfernter. Und ſo iſt es geſchehen, daß von fünf zu fünf Jahren das Ungeſunde, Unverſtändige und Unmögliche immer dreiſter mit unerſchütterlichem Vertrauen einheimiſch geworden iſt, und daß der kritiſche Zuſchauer, wenn er rückwärts ſieht, dasjenige, was er vormals ſcharf tadelte, im Verhältniß zu den

neueren und neuesten Verirrungen loben möchte. So steht auch dieser „Correggio", manchen Neuesten gegenüber, ernst und edel da, so gegründet auch aller ausgesprochener Tadel sein mag. Dies Schauspiel hat ohne Zweifel nachtheilig auf unser Theater gewirkt.

Nannte ich früher die Sprache des Tasso den gebildetetsten und feinsten Conversationston einer poetischen Komödie, so läßt sich die Rede des Oehlenschläger's in diesem Schauspiel, das eine ähnliche Aufgabe lösen möchte, fast allzu bürgerlich oder bäurisch vernehmen.

Die Darstellung dieses Gedichts war auf der hiesigen Bühne niemals eine der vorzüglichen. Herr Karl Devrient übertreibt die Treuherzigkeit des Correggio, wie in allen Rollen, wo der Dichter dergleichen fordert. Der Maler wird mehr wie einmal geringe. — Julio Romano sollte, wie er im Leben war, vornehm, fein, mit aller Gewandtheit der höheren Stände erscheinen, um dadurch einen starken Contrast mit dem stürmischen, polternden Buonarotti hervorzubringen, den der Dichter mit sonderbarer Vorliebe etwas zu niedrig gehalten hat. Herr Julius aber nimmt den römischen Maler allzu bürgerlich und ehrenfest, und verwischt gänzlich die vornehme Manier, die diesem trefflichen Schauspieler doch so sehr, wie keinem andern hier, zu Gebote steht. Herr v. Zahlhaas ist in der Rolle des Mich. Angelo vorzüglich, er genügt in diesem Stücke von Allen am meisten, und es ist zu loben, daß er den rauhen Ungestüm des Michael etwas mäßigt und dadurch veredelt.

Anhang.

Ueber

das engliſche Theater,

zum Theil aus Briefen

vom Jahre 1817.

„Cymbeline."

Mein Erstes in London war, wie Sie wol denken können, mich zu erkundigen, ob die Jahreszeit des Schauspiels noch nicht vorüber sei. Zum Glück sind die Bühnen noch nicht geschlossen, und es trifft sich zu meinem Vortheil, daß der berühmte John Kemble seine merkwürdigsten Rollen, vorzüglich die des Shakspeare, noch einmal zum Abschiede durchspielt, um dann das Theater auf immer zu verlassen. So habe ich denn gestern, den 30. Mai, „Cymbeline" in Coventgarden gesehen, und ich eile, Ihnen einen Bericht von dem Eindruck zu geben, den mir die Vorstellung dieses Werks gemacht und zurückgelassen hat.

Ohne Zweifel ist dieses Schauspiel das am bunteſten geflochtene von den romantischen Werken des Dichters. Fast Alles, was in seinen übrigen Gedichten bezaubert, erscheint hier wieder, aber so mit Laune und Ironie durchzogen, so mit seltsamen Begebenheiten und auffallenden Charakteren geziert und verwirrt, daß Schmerz und Lust, Lachen und Verzweiflung sich im keckſten Uebermuthe begegnen. In dieser Fülle hat der Dichter hier auch Manches vernachlässigt, aber mit Vorsatz und Bewußtsein, was neben dem Schmuck der Poesie seine Werke zu den gründlichſten er-

hebt. Die Motive sind hier schwach und unzureichend, und wie sich Lustspiel und Tragödie begegnen, so verbinden sich auch Wahrheit und großartige Historie mit dem Seltsamen, selbst Kindischen eines Märchens, und der Dichter erwartet, daß der entzückte Zuschauer über Manches hinweg sehen wird, was dieser sonst mit Recht vom Schauspiel fordern darf, und welche Erwartungen auf das höchste zu steigern, ihn eben der kühne und tiefsinnige Shakspeare in den meisten seiner Werke unterwiesen hat. Aber der Dichter mußte den Uebermuth seines kecken Unternehmens ganz fallen lassen, oder er konnte es nur so schaffen, wie es da ist. Da es nach meiner Meinung die letzte seiner Dichtungen ist, so betrachte ich es vor vielen anderen mit gerührtem Wohlgefallen.

Daß ich, wegen der Länge des Stücks und der Unfähigkeit der Schauspieler, die weder alle Rollen, und noch weniger alle gut besetzen können, nicht Alles sehen, und Vieles mittelmäßig dargestellt sehen würde, darauf war ich gefaßt; denn daran sind wir, auch bei schwächeren Gedichten, schon gewöhnt: daß aber auch gar kein Zusammenhang sich zeigen würde, daß viele, und mitunter die schönsten Scenen, auch der schwächsten Täuschung ermangelten, ja daß man selbst gar nicht darauf einzugehen schien, diese nur zu bezwecken; darauf, ich gestehe es, war ich nicht gefaßt. Das Ganze war mehr wie ein Deklamationsconcert eingerichtet, in welchem Einiges vortrefflich, Manches anmuthig gesagt, und Vieles, sehr Vieles, völlig stümperhaft gesprochen wurde, ohne auf den Sinn des Dichters, oder auch nur auf eine gewöhnliche Wohlredenheit Rücksicht zu nehmen.

Oft kam es mir seltsam und lächerlich vor, daß sich die Darsteller nur in ein gewisses Costüm gesetzt hatten, da

ſie eigentlich das Theater ganz ignorirten. Am meiſten fühlte ich dieſe Wirkung in jenen Scenen, die gewiß zu den ſchönſten gehören, welche Shakſpeare nur gedichtet hat, ich meine die jener wunderſamen Einſamkeit, in welchen der alte Bellario und die beiden geraubten Königsſöhne, Guiderius und Arviragus, ſprechen und handeln. Jemehr der Dichter dieſen Scenen ein eigenes Colorit und eine herrliche Friſche gegeben hat, um ſo mehr geberdeten ſich dieſe jungen Leute wie zwei junge Engländer, die etwa eben vom nächſten Kaffeehauſe auf das Theater ſo aus Gefälligkeit hingetreten wären. Die widerwärtigſte Nüchternheit verdarb alle dieſe Scenen, doch ſchienen die Zuhörer eben nichts Weſentliches zu vermiſſen.

Die Bearbeitung dieſes Schauſpiels, ſeine Abkürzungen und Veränderungen ſind nach der leichtſinnigen Weiſe, wie die Engländer dieſes Geſchäft abzumachen pflegen, denn ſeit ſie nicht mehr Umarbeitungen ihres Dichters (wie die von Dryden verfertigte des „Sturms", oder die des „Timon" von Shadwell) darſtellen, ſind ſie mit willkürlichen Abkürzungen zufrieden, unter welchen oft die Verſtändlichkeit des Werks, immer aber der Sinn des Dichters leiden müſſen. Man ſetzt gewiſſermaßen eine allgemeine Bekanntſchaft des Gegenſtandes voraus, läßt die berühmteſten Stellen ſtehen, nimmt auf die vorzüglichſten Schauſpieler Rückſicht, oft mehr, als ſich verantworten läßt, nimmt den Unbedeutenden Reden und Scenen, und gibt ſie den Beliebteren, läßt dieſen Auftritt zur Ermüdung lange ſpielen, und erweitert ihn durch Zuſätze oder ſtummes Spiel, und kürzt andere Scenen ab, oder läßt ſie ganz aus, die zum Verſtändniß höchſt nothwendig ſind, — kurz, man verfährt in der Regel ſo gewaltſam, daß ein Unbefangener dieſe Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche

die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegenheit zu zollen scheinen.

Wenn man die Schauspiele zu lang findet, so möchte diese Rechtfertigung vielleicht in Deutschland gelten können, wo man höchstens drei Stunden im Theater verweilen will, nicht aber in London, wo man fünf Stunden geduldig aushält, und nach jeder großen Tragödie noch eine langgedehnte Oper, oder zwei Lustspiele oder Farcen gern sieht. Es ist der Mangel an Sinn für ein Ganzes, die Abwesenheit des Kunstverstandes, worüber wir auch in Deutschland zu klagen Ursache haben, aber immer noch mehr die Gedichte, als die Briten, achten.

John Kemble erinnerte mich beim ersten Auftreten durch sein edles Wesen, den Wuchs und das sprechende, ausdrucksvolle Gesicht an unsern trefflichen Heinrich Jacobi: nur ist sein Knochenbau stärker, und das Kinn vorragender. Die Engländer kommen selbst darin überein, daß diese Rolle des Posthumus selbst in seiner Jugend eine seiner schwächsten Darstellungen gewesen sei; wie vielmehr jetzt! Sein Organ ist schwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort ist gefühlvoll und verständig betont, nur viel zu sehr, und zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse oder Reden enden in der Höhe. Wie sehr mir dies auffiel, wie es meinem Gehör widerstand, da ich mich schon mit Iffland's Art, ernsthafte Rollen zu deklamiren, niemals vertragen konnte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Durch diese unendlich langsame Art des Vortrags währte das Stück auch, ob ihm gleich vielleicht die Hälfte genommen war, außerordentlich lange. Diese, so zu sagen, musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewissermaßen unmöglich; denn wo Alles so unbedingt

auf die kleinen Nüancen der Rede hingewendet wird, und jeder Monolog und jede Schilderung ein kunstvolles Ganzes ausmachen sollen, da kann von Charakterdarstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben und Fallenlassen dieser und jener Stelle nicht mehr die Rede sein. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im zweiten Akte, wo Jachimo nach seiner Rückkehr sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln, gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt, und man sah deutlich, daß, wenn Kemble nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, er ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.

Im römischen Gewande erschien er groß, und in den Ausbrüchen der Leidenschaft erhaben. Er weiß wohl, daß ihn diese Tracht kleidet und er sich gut und edel in ihr zu geberden weiß, und darum spielt er wol auch diese jugendliche Rolle gern, in welcher er von Anfang bis zu Ende nicht jugendlich erscheint.

Young als Jachimo charakterisirte eben so wenig; Miß Foote erschien liebenswürdig als Imogen, und in der Tracht des Knaben anmuthig; sie genügte freilich der Aufgabe nicht, und fand auch gar keinen Beifall, doch sagte sie im ganzen Stücke von Allen meinem Gefühl am meisten zu. Sie quält sich, tief, nur zu tief zu sprechen, und das Vorurtheil, daß ein dumpfer oder männlicher Ton der tragische sei, scheint auch hier zu herrschen. Ueber die Sprache der Königin erschrak ich anfangs, weil sie sich in einer Art von knirschendem Baß vernehmen ließ. Dies erinnerte mich an einige italienische Schauspielerinnen, die auch in der Tragödie auf diese Weise Furcht erregen können. Gewiß ist ein spitzer, gellender oder pfeifender Ton niedrig, und, wenn

er auftreiſcht, abſcheulich: aber Niemand, am wenigſten ein Frauenzimmer, ſoll den Diskant, wenn er ihr eigenthümlich iſt, verderben, um einen widerwärtigen, tonloſen Schall ſich anzuzwingen. Noch ſterbend lobt Lear den feinen, zarten Ton ſeiner Cordelia. Shakſpeare, obgleich junge Männer ſeine Frauenzimmer ſpielten, dachte alſo hierüber ganz anders, und welche Schönheiten die Unzelmann-Bethmann auch in der Tragödie entfaltete, braucht nur in Erinnerung gebracht zu werden, obgleich ihr Ton immer weich blieb, und niemals zum tiefen Alt ſteigen konnte.

Das beſtimmteſte und ſchärfſte Spiel zeigte ſich im Cloten. Dies Stottern, Poltern war ſehr bedeutend, und das Ungeſchlachte der Natur ſehr gut ausgedrückt: nur war es ein Mißverſtand, daß die gewiſſermaßen heroiſche Seite des Prinzen in ſeiner Plumpheit gar nicht heraustrat. Er blieb zu ſehr Clown.

Meine Sehnſucht, das weitberühmte Theater von Coventgarden oder Drurylane, und in London ein Werk des großen Nationaldichters geſpielt zu ſehen, iſt alſo nun endlich erfüllt, aber nicht befriedigt worden. Schröder wie Fleck, und auch ihre Umgebung, thaten weit mehr, um den Dichter darzuſtellen: und würde man ſelbſt bei dem jetzigen geſunkenen deutſchen Theater den „Cymbeline" verſuchen, ſo würde man an vielen Orten gewiß mehr ein Zuſammenſpiel erſtreben, und das wundervolle Gedicht nicht ſo unbarmherzig zerſtückeln. — Muß einmal Shakſpeare verkürzt und auseinander geſchnitten werden, ſo denke der ſogenannte Bearbeiter wenigſtens wie Brutus vom Cäſar:

Laßt Opferer uns ſein, nicht Schlächter, —
— — — — — —
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen.

Mit der Art, wie die Engländer das Costüm behandeln, kann man nicht zufrieden sein. Posthumus (John Kemble) trug lange gelbe Beinkleider, gestickt nach Art der Husarentracht, ein gelbes Wamms, einen herabfallenden, Wallonischen Halskragen, eine hellblaue Leibbinde von Seide, und über die Schultern herabhängend eine rothseidene Schärpe; dazu einen kurzen Degen, eine Art von Hirschfänger. Er schien gar keine Schminke aufgelegt zu haben, sah daher sehr alt aus, und trug sich auch, wie ein Alter, gebückt, welches bei seiner hohen, schlanken Statur noch mehr auffiel. In der Hand hielt er einen kleinen grauen Hut, der allzu unbedeutend war. Am meisten mißfiel, daß er ohne Mantel erschien. So en cuerpo zu gehen, wie die Spanier sagen, war in den früheren Jahrhunderten und bis auf die neueren Zeiten herab eben so unschicklich, als wenn jetzt ein anständiger Mann in Hemdsärmeln über die Straße laufen wollte. In Spanien tragen selbst die Diener Mäntel, und Jedermann, außer im Kriege, oder dem Reiter auf der Jagd. Aus diesem Mantel bildete sich unter Ludwig XIII. und XIV. der neuere Rock, und aus diesem das spätere Kleid und der neueste Frack; und das Wamms war früherhin das, was wir jetzt die Weste nennen. So gelehrt unsere Theaterdirektionen und Schauspieler thun, so wissen sie doch diese Kleinigkeit nicht, und lassen oft in Reiterkleidern oder im bloßen Wamms ihre feinen Leute in Gesellschaft und zu Aufzügen gehen. Am schlimmsten erschien des Posthumus römischer Gastfreund. Er trug mit Folie und Golde, und auf ähnliche Art ein zweiter Fremder, einen kurzen Reifrock, oder bis auf die Knie reichenden, abstehenden, runden Lauferschurz, was lächerlich und abgeschmackt erschien. In meiner Kindheit sah ich auf dem berliniſchen Operntheater die Höllenrichter in dieser anmu-

thigen Tracht. Ich war verwundert, hier in London noch dieſe Thorheit zu finden, da man ſo viel darüber geſprochen hat, welchen Einfluß die berühmte Siddons und ihr Bruder J. Kemble auf die Richtigkeit und Schönheit des Coſtüms gehabt haben. Shakſpeare hat in ſeinem „Cymbeline" gewiß an keine alte römiſche Tracht, oder ihre Stellvertretung gedacht, ſondern er nahm wol die damalige italieniſche, im Gegenſatz ſeiner väterlichen.

„Julius Cäſar", von Shakſpeare, in Coventgarden. J. Kemble den Brutus.

Da nun meine Erwartung nicht mehr eine unbeſtimmte war, ſo war mein Genuß größer. Auch wurde dieſes beſchränktere und verſtändlichere Werk des Dichters deutlicher und richtiger auseinander geſetzt. Brutus wurde freilich nicht geſpielt, ſondern mit Verſtand deklamirt. Die berühmte Scene des Streits zwiſchen ihm und Caſſius (M. Young) machte nur geringen Eindruck: für dergleichen iſt Kemble's Ton viel zu ſchwach. Die Reden wurden gut geſagt: Charles Kemble, der Bruder des berühmten Schauſpielers, gab als Antonius die ſeinige mit großer Anſtrengung; nur lachte er nach ihrem Schluß und der Empörung des Volks zu ſchadenfroh, wodurch der Dichter verkannt und entſtellt ward. Wie dies ſo oft der Fall iſt, daß das untergeordnete Talent vom Seinigen zu viel in den Dichter hinüberträgt, und ihn dadurch auf eine tiefere Stufe hinabzieht. Es kann Manches in anderen Gedichten gut und

und richtig angebracht sein, was der Großartigkeit Shakspeare's nicht geziemt.

Die Volksscene und ihre steigende Unruhe und Abfall wurde sehr gut gegeben. Auch konnte man heute mit dem Costüm ganz zufrieden sein.

Die neueren Theater aber, die für diese Gedichte nicht eingerichtet sind, bieten immer eine Menge Ungeschicktheiten und Unschicklichkeiten dar, die einem gebildeten Auge oft höchst ärgerlich sind. So zeigte sich das Bett der Imogen, und der Kasten, aus welchem Jachimo stieg, unangenehm und dem Theater unangemessen; aber die Ermordung Cäsar's war das Seltsamste, was ich bis jetzt auf einem großen und würdigen Theater gesehen habe. Diese hohen, tiefen Bühnen, die durch keine Architektur unterbrochen sind, machen es unmöglich, eigentliche Gruppen zu stellen; daher bildet sich, wenn viele Menschen zugegen sein müssen, Alles wie in einem modernen Ballet, oder es wird tumultuarisch, unklar und verwirrt, indem das Drängen nach der Tiefe keine Unterscheidung und malerische Anordnung zuläßt. — Das Theater war tief, und Cäsar saß auf seinem Stuhle im fernsten Hintergrund; als ihm die Bitten vorgetragen und von ihm abgeschlagen waren, ordneten sich die Verschworenen, merklich genug, in eine Pyramide, von welcher Cäsar die Spitze bildete, während Brutus vorn im Proscenium links stand. Casca gibt ihm den ersten Stich, und Cäsar wendet sich rechts und empfängt vom zweiten Feinde eine zweite Wunde; er taumelt erschreckt wieder links hinüber, und holt sich, einige Fuß weiter vorn, die neue Verletzung, ebenso rechts; nun wird der Theaterzwischenraum schon größer, und die sonderbare Bewegung des tödtlich Verwundeten seltsamer und künstlicher, aber er muß noch fünf oder sechsmal rechts und links hinüber taumeln,

um von den ruhig ſtehenden Conſpiratoren erſtochen zu werden, bis er ſich vom Brutus den Tod abholt, und mit den Worten: Et tu? vorne niederſtürzt. Dieſe Scene, wie das geſchickteſte Ballet angeordnet, verlor alle Würde, und ſie wurde durch die anmaßliche Feierlichkeit abgeſchmackt. Selbſt zu lachen war deshalb unmöglich. Aber wehe auch demjenigen, der in dieſer Verſammlung, in der Alle mit dem Bewußtſein, ſie ſähen etwas Erhabenes auf erhabene Weiſe vorſtellen, da ſaßen, ſich ſo ſehr hätte vergeſſen, und ſo eine Täuſchung und Rührung unterbrechen können, die bei den meiſten im ſteifen Vorſatz lag. Woran die Menſchen ſich doch gewöhnen können! Ich glaube, keiner der Hieſigen war von dieſer grotesken Anordnung geſtört.

„Heinrich der Vierte." Erſter Theil. Hotſpur — J. Kemble.

Wieder ließ ich mich täuſchen, und hoffte, ein wahres Spiel, Darſtellung, tief eingreifende Charakteriſtik zu ſehen, die als Träger ſo großartiger Poeſie dann im Zuſammenklang und der Erhöhung aller unſerer Kräfte uns vielleicht den größten Kunſtgenuß bietet, deſſen der Menſch fähig iſt. Allein mir iſt nichts Anderes widerfahren, als daß ich Einiges gut habe ſprechen hören, und das Meiſte und Wichtigſte völlig verfehlen und verunglücken ſehen.

Es iſt nicht unbegreiflich, daß man, im vieljährigen Beſitz eines ſolchen Schauſpiels, von früheſter Jugend damit bekannt, endlich vergißt, welche wunderbare Aufgabe der Dichter ſich geſetzt und mit welchem Witz, Humor und Kunſt

er ſie gelöſt hat. Und ſo wurde denn dieſes hiſtoriſche Luſtſpiel, dieſes kecke Drama, das eben ſo viel politiſche Weisheit, hiſtoriſche Größe, als tollen Spaß enthält, ſo von den Darſtellern wie eine löbliche Alltäglichkeit aufgeführt, der man ihr Recht widerfahren läßt. Sonderbar, daß ſich dieſe Compoſition, ſo ganz ſchwach gegeben, hier noch immer in voller Autorität erhält, während ſie Schröder's Kunſt und Laune den Deutſchen nicht annehmlich machen konnte.

Wo war Hotſpur's Humor, des jugendlichen, unbändigen Helden, der eben ſo tapfer, als ungezogen iſt? der aus Eitelkeit an Anderen die Eitelkeit haßt? der, als Haupt der Conſpiration, die beſten Mittel in Händen, ſo wenig Betragen hat, daß er die mächtigſten Bundesgenoſſen zurückſchreckt? und der als Feldherr, Gatte, Freund, im Unwillen und in guter Laune einen ſo eigenthümlichen, ſeltſamen Ausdruck hat, daß auch der flüchtige Leſer dieſe Eindrücke aus ſeiner Phantaſie nie wieder verliert? J. Kemble deklamirte gemächlich, verſtändig, oft anſtreifend an den Humor, aber ihn niemals ergreifend. Er ſprach auch hier eben ſo langſam, wie in ſeinen vorigen Rollen, machte in jedem Verſe zwei oder drei bedeutende Pauſen, klagte wieder, accentuirte wieder jedes zweite oder dritte Wort unverhältnißmäßig, endigte wieder ſo oft in einer Art Geſangesweiſe in der Höhe, daß ich wiederum einen der proteſtantiſchen Prediger zu hören glaubte, die man wol vor zwanzig Jahren in dieſem klagenden, langſamen Tempo in manchen Provinzen vernahm. Percy's erſte, lange Erzählung vor dem Könige ſchien K. ganz als baaren Ernſt und Wahrheit, nur durch jugendliche Heftigkeit übertrieben, zu nehmen. An dieſe feierliche, faſt ächzende Langſamkeit wurde das Ohr ſo gewöhnt, daß, als Percy nun an die Stelle kam:

In Richard's time, — What do you call the place? —
A plague upon't! — it is in Gloucestershire; —
„'Twas where the mad-cap duke his uncle kept; — etc.

und er ſie plötzlich ſchnell, mit behender Zunge ſprach, dabei wie einer, der ſich nicht ſchnell auf einen Namen beſinnen kann, und ihn im Unwillen ſucht, — das ganze Haus über dieſen ſo plötzlichen Abfall der Stimme und die Veränderung des Tempo in den lauteſten Beifall ausbrach. Es ſteht bedenklich, wenn dergleichen, was ſich von ſelbſt verſteht, und was auch wol der mittelmäßige Schauſpieler leicht erreichen kann, von einem Publikum mit ſolcher Bewunderung aufgenommen wird. Dieſe Manier, die manchmal bei Kemble, wie bei den Anderen, oft auch willkürlich und ohne Grund eintritt, erinnert an die tragiſche Recitation der Franzoſen, die in jeder Scene einige Verſe, nach übertriebenen, feſtgehaltenen Accenten, mit der größten Schnelle über die Reime weggleitend, hinwerfen.

So war denn dieſes gewagte Werk des Dichters durch die Verſchneidung und die monotone Darſtellung in eine nicht ſehr anziehende Hiſtorie verwandelt, die hie und dort auf ungehörige Weiſe unterbrochen wurde. Denn daß Vieles, und oft das für den wahren Zuſammenhang Unerläßliche, fehlte, brauche ich wol nicht erſt zu ſagen. C. Kemble ſtellte den jungen, ausgelaſſenen Prinzen edel und männlich dar, aber ohne jene Liebenswürdigkeit und den leichten Sinn, wie der Dichter dieſen Helden gezeichnet hat. Aus dem unbeſchreiblichen, wundervollen, nie genug zu lobenden Falſtaff machte Young einen trockenen Spaßmacher, der ſich ſelbſt ums dritte Wort belachte.

Ich konnte die Urſache nicht erfahren, weshalb man in der Wirthshausſcene des zweiten Aktes da abbrach, wo der großartige Spaß eigentlich erſt angeht, denn bevor Falſtaff

und der Prinz den König abwechselnd spielen, wird der Sheriff gemeldet. Soll es vielleicht eine zu feine Rücksicht auf den wirklichen König sein? Fürchtet man zu verletzen, wenn der Sohn in harmlosem Scherz die Person seines Vaters vorstellt? — Ließ man dies Witzigste aus, so ergänzte und verlängerte man dafür die Scene der Fuhrleute, die sich über die Flöhe des Wirthshauses beklagen. Durch Pausen, Gesichterziehen, sich immer und immer wieder kratzen, wurde dieser vorübergehende Spaß, zur Freude der Galerie, ziemlich lange festgehalten. Man erstaunt, auf diesen berühmtesten Theatern der Nation, die von Künstlern in verschiedenen Zeiten betreten sind, welche man hier mehr, als irgendwo in Europa, ehrt, Dinge geschehen und belacht zu sehen, die man bei uns auch in Provinzstädten nicht dulden würde. Den erschlagenen Percy nimmt Falstaff auf und trägt ihn fort. Der Dichter, der es mit seinem Falstaff nicht ganz so gemeint wissen will, wie ihn der Prinz und Poins schildern, verlangt, daß der starke, fette Mann ihn schnell aufhebt, und ihn wohl rückwärts faßt, sodaß Rücken auf Rücken liegt. Dieser moderne Falstaff nahm aber die Sache anders, und es währte ungebührlich lange, ehe er mit dieser Aufgabe zu Stande kam. Höchst vorsichtig und furchtsam entfernt er erst mit seinem Degen das eine Bein Percy's; nachdem dies gelungen, streckt er das andere ebenfalls weit aus. In dem Zwischenraume, der so entsteht, setzt er sich behaglich nieder, rutscht rücklings, indem er sich noch mehr Platz macht, an den Leichnam hinan, und macht nun Versuche, die anfangs mißlingen, den todten Helden von hinten über sich herzuziehen, mit dem er endlich, nach langem Kämpfen, mühsam aufsteht. Zu diesen ganz schlechten Hanswurstspäßen mußte sich die edle Gestalt Kemble's (ja man kann sie ohne Uebertreibung eine majestätische nennen) mißbrauchen lassen.

Warum dies J. Kemble, der dies Theater dirigirt, zuläßt, ist mir unbegreiflich; noch unbegreiflicher, wenn er etwa glauben sollte, so habe es der Dichter gemeint, und diese beiden Zwischenspiele gehörten dazu, um den Ernst der poetischen Scenen zu erheitern.

„Heinrich der Achte." J. Kemble der Cardinal Wolsey.

Ein Gedicht, welches für die jetzigen Engländer den größten Theil seiner Bedeutsamkeit verloren hat. Die Wenigsten können sich, weil das Land damals seine jetzige Verfassung noch nicht hatte, die Zeit der Elisabeth als eine glückliche denken. Das Schauspiel wird also nicht mehr in patriotischem Gefühl, sondern wegen einzelner Scenen und der Darstellung wegen, gern gesehen. An dem Spiele war diesmal weit mehr zu loben, als zu tadeln, und J. Kemble, als Wolsey, verdiente Bewunderung. Mein Ohr war endlich an diese außerordentlich langsame, klagende Recitation etwas mehr gewöhnt, und da die Meisten diesmal rascher sprachen, vorzüglich der König, sich auch beim alten Cardinal dieser feierliche Ton leichter annehmen ließ, so machte dieses Schauspiel im Ganzen den richtigsten Eindruck. Heute zeigte sich Kemble als ein wahrhaft großer Künstler, vor allem nach seinem Sturz, als die um ihn versammelten Edlen sich seines Unglücks freuen, und er im Stolz seines Schmerzes und ungebeugt ihnen sein ganzes Gefühl ausspricht. Diese Majestät im tiefen Schmerz, dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Feinden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt, dieses Zittern der

Stimme, die nach ſchwerem Kampf den feſten, männlichen Ton wieder gewinnt, Alles dies war unvergleichlich und von der höchſten Trefflichkeit und Vollendung. Als ſich der Greis nun mit Cromwell allein ſieht, und von dieſem treuen Diener Abſchied nimmt, bricht er zuſammen, und ergießt als Freund ſeinen Schmerz, der ihn jetzt, trotz ſeines Strebens, übermannt; er ſpricht nun die Lehren, die Ermahnungen als Vater, er tröſtet ſich ſelbſt auf große Weiſe, und verläßt mit ächter Größe und Faſſung die Bühne des Staates, auf welcher er der Erſte war. Dieſe ſchönen Scenen wurden durchaus ſo gegeben, daß alle Wünſche erfüllt wurden, daß die Imagination nichts Vollendeteres erſchwingen konnte, und daß der Kenner des Dichters neue Schönheiten faſt in jedem Verſe entdeckte. Es iſt ſchwer, den Genuß zu bezeichnen, wenn ſich ein großer Dichter und ein großer Darſteller auf dieſe Weiſe begegnen.

Kemble's Bruder ſpielte den Cromwell. Um ſeine Rolle zu vergrößern, hatte man ihm die ſchöne Rede zugetheilt, die die Kammerfrau der Königin Katharina ſagt. Dergleichen nur irgend zu rechtfertigen, kümmert die Engländer nicht, wie es möglich ſei, wie Cromwell in dieſe Verbindung komme u. dgl. Man hält es wol für wichtiger, daß ein vorzüglicher Schauſpieler dieſe Worte richtig und ſchön vorträgt, als den Dichter und die Wahrheit zu verletzen.

Man ſollte es nicht glauben, daß die Engländer auf ihrem Theater ſo ſonderbare Convenienzen feſthielten, die der Kunſt und aller lebendigen Darſtellung ſo hinderlich ſind. Ich begreife nicht, zu welcher Zeit dieſe thörichten Beſchränkungen aufgekommen ſind; es wäre ſehr auffallend,

wenn sie schon unter Karl dem Zweiten stattgefunden hätten, wo die Dichter das Ausgelassenste und Unzüchtigste auf den Bühnen sprachen und vorgehen ließen. Am meisten verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehen müssen. Sie dürfen in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals, unter keiner Bedingung, den Rücken zukehren; darum gehen sie immer seitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit sind, daß sie meistentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieser Peinlichkeit geschähe, damit sie dem Zuschauer nur immer das volle Gesicht bieten können. Deshalb nähern sie sich einander feierlich und gezwungen, langsam und nach einigen Reden, wechseln dann die Stellen, und treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, eine Menuet zu tanzen. Im Wortwechsel, oder in Freundschaftsversicherungen, oder selbst im Zwiegespräche zweier Liebenden, suchen sie eben so allgemach die Nähe der Coulisse zu gewinnen, und Jeder entfernt sich alsdann mit einem Seitenpas mit dem letzten gesprochenen Wort.

In lebhaften Scenen, oder bei großen Begebenheiten, z. B. wenn Richard III. so mit kurzen Tänzersprüngen zur Schlacht von Bosworth in die Coulisse hineingaloppirt, macht dies eine völlig komische Wirkung. Der Schauspieler kann also, um dieser Sitte zu genügen, nicht sein Feuer ganz auf die Scene wenden, er muß sich ängstigen, einen Schritt, wenn er nicht schon berechnet war, wieder näher zu thun, man fühlt ihm den ganzen Auftritt hindurch den Zwang an, und die Absicht, sich nur in gewissen Dimensionen und Pausen der Stelle seines Abgangs zu nähern, um zuletzt, wo möglich, mit einem einzigen Ruck zu ent-

schwinden. Da nicht alle Spieler treffliche sind, so gemahnen dadurch Viele an die Marionetten.

Die beiden Theater in London sind, wie auch viele jetzt in Deutschland, für den wahren Schauspielfreund viel zu groß; befindet man sich nicht in den Logen, die der Bühne die nächsten sind, oder vorn im Parterre, so sieht man wenig und unbequem. Bei der gewaltigen Höhe der Bühne verschwinden die Spieler zu Pygmäen, und in dem weiten, leeren Raum ist kein Anhalt, keine Absonderung, für den einzelnen, wie für Gruppen, kein fester Punkt, wodurch allein schon, da in dieser wüsten Leere Alles ohne Rahmen hingestellt wird, das Schauspiel alle wahre Haltung verliert. Etwas wird die Höhe der Bühne dadurch ermäßigt, daß die oberen Zwischenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unseren Theatern; nach dem Schluß der Scene zu senken sie sich mit jeder Coulisse tiefer, sodaß die Hinterwand um so Vieles niedriger ist, als die ersten Coulissen es sind. Durch diesen schnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit, und die zu große Leere des Raumes wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, was bei der großen Breite des Theaters auch zu loben ist, daß die zweite, dritte, vierte Coulisse u. s. f. viel stärker in die Scene hineintreten, als bei uns, wodurch auch auf diese Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen sind, soviel als möglich, im Proscenium sich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig ist es ebenfalls, daß die eigentliche Dekoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Coulissen und die niederfallenden Zwischenvorhänge so bedeutend an Höhe und Breite vermindert, sehr oft aus zwei bemalten Bretern besteht, die sich aneinander schieben. Dies hemmt die zu künstliche Ausmalung der Dekorationen, und wirft die Stimme der Recitirenden voll und stark in das Schau-

ſpielhaus zurück, da bei unſerer Bühnenerweiterung durch den Raum zwiſchen den Couliſſen, durch die viele Leinwand und den Mangel der ſoliden Architektur auf der Bühne ſelbſt, die Stimme ſo oft, auch in der Oper, geſchwächt und verdunkelt wird.

Das Einzige, was an die alte engliſche Bühne hier erinnert, iſt das Proſcenium. Rechts und links nämlich iſt eine Mauer mit Pilaſtern, wie auch bei uns, aber ſtatt der Logen oben und unten, oder einer leeren Verzierung, ſind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die ſich in Rollen bewegen, und die in den meiſten Stücken zum Eintreten und Abgehen gebraucht werden. So kommt der Geiſt des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuſchauer, vorn im Proſcenium, dicht an dem Orcheſter heraus, und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberſtehenden Thüre, die ſich beide öffnen und ſchließen, ab. Durch dieſe Vorrichtung, die ſich im Gegenſatz jener gemalten Thüren ſo edel ausnimmt, wird der Schauſpieler allein ſchon, und bei den wichtigſten Veranlaſſungen ganz vor in das Proſcenium gedrängt, das Vorzüglichſte muß hier geſchehen und ſich entwickeln, und er kann dem Vorurtheil nicht huldigen, welches jetzt ſo viele deutſche Bühnen beherrſcht, das Schauſpiel ſei ein bewegliches Gemälde, und die Figuren dürften niemals jene Linie überſchreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten ſie faſt immer weit über dieſe Linie hinaus, da die Architektur des Proſceniums ziemlich breit iſt, und der Vorhang, wie bei uns, ſich erſt jenſeits dieſer findet. Wollte man dieſe Einrichtung bei uns nachahmen, ſo müßte man freilich (wie es ſchon immer bei den Engländern geweſen iſt) die unglückliche Behauſung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen, welche jedem Auge ſo mißfällig iſt, — dann

müßten freilich auch die Spielenden beſſer auswendig lernen, und manches Heilſame ergäbe ſich außerdem noch bei dieſer Verbeſſerung.

„Hamlet." John Kemble — Hamlet.

Man ſah wohl, daß der Künſtler dieſe Rolle in ſeiner Jugend mit ganz anderer Kraft hatte ſpielen können, aber gewiß hat er ſie damals doch in demſelben Sinne gegeben. Dem Talente wird es kaum möglich ſein, in dieſem vieldeutigen Charakter, der faſt alle Seiten der Menſchheit entfaltet, der die verſchiedenſten Empfindungen in ſo mannichfaltigen Situationen ausſpricht, ganz zu verfehlen. Der melancholiſch Klagende, der edle Leidende war es vorzüglich, welchen Kemble zeigte; er weinte viel und zu oft, ſprach manche Scenen, z. B. die mit den Schauſpielern, vortrefflich, und ging und geberdete ſich als Mann von Anſtand. Aber, wie immer, war faſt gar kein Unterſchied zwiſchen den leichteren und ſchwereren Theilen des Gedichtes, Proſa und Vers konnte man wieder nirgend unterſcheiden. Die großen, leidenſchaftlichen Scenen erſchienen faſt unbedeutend, wenigſtens war der Auftritt mit dem Geiſt ganz ohne Wirkung. Bei ſolchen Stellen, wie beim Anfang des erſten Monologs:

O, that this too, too solid flesh would melt!

verweilt Kemble auf dem O, vielfach tremulirend, einige Sekunden.

Beim rauhen Pyrrhus, wenn Hamlet ſagt:

If it live in your memory, begin at this line: let me see, let me see!

The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast, —
'tis not so; it begins with Pyrrhus. — —

war wieder ein allgemeiner Aufruhr des Beifalls im Hauſe, weil dieſes Suchen nach dem Anfange, dieſe Vergeßlichkeit auf ſo natürliche Weiſe ausgeſprochen wurde. Und in der That, wenn man lange Zeit einen langſamen, gleichmäßig klagenden Rhythmus vernimmt, regelmäßig von bedeutenden Pauſen unterbrochen, beſtändig ſtark herausgehobene Accente, ſo überraſcht es ungemein, wieder einmal ganz den Ton der Natur und die Weiſe des gewöhnlichen Geſprächs zu vernehmen.

Neues habe ich in dieſer Vorſtellung nicht geſehen, noch auch etwas gelernt, außer daß Hamlet, nachdem er den König erſtochen hat, indem er ſagt:

Here, thou incestuous, murd'rous, damned Dane,
Drink off this potion: — Is the union here?

dem König wirklich den vergifteten Kelch an den Mund ſetzt, und ihn zwingt, noch ſterbend davon zu trinken, welches ich für richtig halte. Es machte ſich auch gut, daß in dieſer Scene der König einige Stufen höher ſaß. Obige Worte, ſo erklärt und geſpielt, erinnern dann recht beſtimmt an Macbeth's Bild in jenem Monolog des zweiten Aktes:

This even-handed justice
Commends the ingredients of our poison'd chalice
To our own lips.

Miſtr. Stephens ſpielte die Ophelia unbedeutend. Ich habe dieſe Rolle noch nie ſo darſtellen ſehen, wie der Dichter ſie ſich gedacht hat, leicht, beweglich, reizend, ſelbſt im Wahnſinn. Dieſer erſcheint immer zu geſpenſtiſch, und die

Schauspielerinnen setzen ihr Verdienst gewöhnlich darin, diese Scenen furchtbar, oder vielmehr widerwärtig zu machen.

In der Todtengräberscene hatte man wieder einen spaßhaften Zusatz gemacht, den ich, dem großen Dichter gegenüber, oder vielmehr unter allen Umständen, unverzeihlich finde. Nachdem der erste Clown (denn so werden sie freilich im Originale genannt) abgegangen war, und sich der zweite zum Graben fertig machte, zog er sein Wamms aus, dann ein zweites, wieder ein drittes und so fort, bis auf zwölfe vielleicht, von allen Farben und Gestalten, sodaß diese abgeschmackte Zwischenscene, bei welcher der Spaßmacher sich alle Zeit nahm, und an welcher die oberste Galerie sich sehr ergötzte, mehrere Minuten dauerte. Sollte Kemble wirklich glauben, diese Scene sei einzig deswegen geschrieben, um den tragischen Ton zu unterbrechen, und etwa wieder ein wenig zu erheitern, und es schade deshalb nicht sonderlich, auch wol noch etwas über die Linie hinaus zu schreiten, die der Dichter selber gezogen habe: so ist es zu beklagen, daß ein so großes Talent nicht mit mehr Einsicht dem Dichter begegnet, den er doch verehrt.

„Coriolan." Kemble's Abschied von der Bühne.

Den 23. Juni trat endlich J. Kemble zum letzten Male auf das Theater, und nahm in seiner berühmtesten Rolle, im „Coriolan" des Shakspeare, auf immer Abschied von dem Publikum, welches ihn verehrte. Das Haus war voller, als je, denn kein Freund des Künstlers wollte diesen

Abend verſäumen. Ich mußte wieder beklagen, daß man das Stück ſo unbarmherzig verſtümmelt, und die größten Schönheiten weggeſtrichen hatte; was um ſo kindiſcher war, weil man einen überflüſſigen Triumphzug des Helden hinzugefügt hatte, der langſam aus der Tiefe mit Trophäen und Adlern vorſchreitend und über die ganze Bühne wandelnd, ſehr viele Zeit wegnahm. Wenn ich auch nicht ſo unbedingt dieſe Darſtellung für das größte Meiſterwerk des Künſtlers halten kann, wie ſeine hieſigen Bewunderer es behaupteten, da ich den Wolſey für eben ſo gelungen halte, ſo iſt es doch gewiß, daß ſich Kemble wieder in vielen Scenen als großer Schauſpieler zeigte. Der Stolz Coriolan's kann nicht edler und beſtimmter ausgedrückt werden, und Wuchs, Miene und Stimme kamen hier dem Künſtler zu Statten. Der heroiſche Zorn erſchien freilich zu ſchwach, und die Wuth verſagte gänzlich, weil das Organ zu dieſen höchſten Anſtrengungen zu ſchwach war, und der Darſteller es für einige der wichtigſten Momente ſchonen mußte. Am größten und erſchütterndſten war der Schluß; man kann ihn ohne Uebertreibung erhaben nennen. Wenn Coriolan ausruft:

Hear'st thou, Mars?

und Aufidius ſagt:

Name not the god, thou boy of tears. —

ſo war der Schrei: Ha! den Coriolan in höchſter Wuth ausſtößt, furchtbar; unbeſchreiblich die Kraft und der Ton der folgenden Rede, ſowie das Geberdenſpiel:

Measureless liar, thou hast made my heart
Too great for what it contains. Boy! O slave

— — —

Cut me to pieces, Volces! men and lads,
Stain all your edges on me! — Boy! False hound!
If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volces in Corioli:
Alone I did it. — Boy!

Dies iſt das Große der Bühnenkunſt, daß ſie etwas ausrichten kann, eine ſo ungeheure Wirkung erregen, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden anderen Kunſtgenuß ſchwach und wie ein Schatten erſcheint. Freilich geht ihr Erzeugniß auch ſelbſt wieder ſpurlos, wie ein Schatten, vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genuſſes und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmuth, denn kein Denkmal kann der Bewunderer dieſen entflohenen Erſcheinungen ſetzen, weil keine Worte genügen, und keine Bezeichnungen das kenntlich und deutlich charakteriſiren können, was der hingeriſſene Zuſchauer geſehen und gehört hat. Darum iſt es billig, daß der lauteſte Beifall wenigſtens unmittelbar den Künſtler, wenn auch nur ſchwach, belohne, weil er nichts aus ſeiner Hervorbringung in den nächſten Augenblick hinüber retten kann.

Dieſer Beifall, dieſes Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden auch dem edeln Veteranen, dem verehrten Liebling, den das Publikum, an dieſem Ort verſammelt, nun niemals wieder ſehen ſollte. Der lauteſte Lärmen des Beifalls, den ich je, ſelbſt in Italien, gehört hatte, war nur ein ſchwaches Getöſe gegen dieſes unbeſchreibliche Toben, das ſich, nachdem der Vorhang gefallen war, von allen Seiten, oben und unten, ſchreiend, klatſchend, pochend und mit Händen und Füßen arbeitend, erhob. Tauſende waren verſammelt und dicht aneinander

gedrängt, und der große, weit ausgedehnte und hocherhabene Saal war wie in eine einzige, ungeheure Maſchine verwandelt, die ein übernatürliches Toben und Jubeln hervorbrachte, indem Männer und Frauen riefen, klatſchten, mit Fächern und Stöcken gegen die Wände der Logen aus Leibeskräften ſchlugen, und Alles außerdem noch mit den Füßen arbeitete. Nachdem dieſes niegehörte Lärmen eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble, tiefgerührt und in Thränen aufgelöſt, wieder hervor. Was völlig unmöglich ſchien, ereignete ſich dennoch, der Lärmen wurde noch größer, ſodaß dies Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte. Kemble verbeugte ſich, und ſetzte einigemal an, um ſeine wenigen Abſchiedsworte zu ſagen; er errang endlich die Faſſung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hauſe, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes, leiſes Schluchzen. Sowie er aber geendigt hatte, brach das Ungewitter von neuem mit allen ſeinen Kräften wieder aus. Man hatte als Nachſpiel ein ſchwaches Luſtſpiel: „Das Portrait des Cervantes“ angeſagt; aber alle Stimmen vereinigten ſich, daß der Vorhang niedergelaſſen werden ſolle, denn es ſei unwürdig, nach Kemble's Coriolan und ſeinen Abſchiedsworten an dieſem Abend noch etwas zu vernehmen. Das Theater fiel zu, und nachdem lange applaudirt war, gewann das Toben wieder neue Kraft, und es wurde noch lauter gefordert, daß allerdings geſpielt werden ſolle. Dies war nun die Gegenſeite zu dem, was bis jetzt löblich und eine wahre Verherrlichung des Künſtlers war. Doch wäre es unbillig, dieſen neuen Lärmen, der bis zum widerwärtigſten Unfug ſtieg, den beſſern Zuſchauern zur Laſt zu legen. Die Logen hatten meiſt ihre Geſellſchaften wirklich entlaſſen, von den wohlfeileren Plätzen und Galerien drangen junge Leute und Unruhſtifter von allen

Seiten herein, vor Allen aber diejenigen, die eben erſt (wie es in London die Sitte iſt) für den halben Preis gekommen waren, um den Schluß des erſten Stücks, und dann das zweite zu ſehen. Die Ordnung war ganz aufgelöſt, und dieſer ausgelaſſene ſelbſt ungezogene Schwarm, forderte nun das Luſtſpiel. Die Schauſpieler traten auf und begannen ihre Rollen; viele aber von den früheren Zuſchauern ziſchten, pfiffen und trommelten, um ſie nicht zu Worte kommen zu laſſen und ſo die Farce zu verhindern. Die Spielenden gingen ab; lautes Brüllen und Toben; die Schauſpieler erſchienen wieder: ſie ſprachen, und ebenfalls ein furchtbarer Lärm, denn diejenigen, die erſt das Stück gefordert hatten, merkten nun, daß ſie auf dieſe Weiſe einen Spaß anderer Art haben und ſelber mitſpielen könnten; ſie pochten und trommelten alſo eben ſo ſtark und noch lauter, als die erſten. So mußte das Luſtſpiel, unter fortwährendem betäubenden Lärmen der Zuſchauer, als Pantomime gegeben werden, denn kein Schauſpieler durfte ſprechen, aber dennoch mußten alle Scenen vorübergehend durch ein höchſt verlegenes ſtummes Spiel angedeutet werden. Wie lange dieſes Unweſen noch gedauert haben mag, kann ich nicht ſagen, denn ich verließ das Haus, ſobald das Gedränge es mir erlaubte, froh, der Ungezogenheit zu entrinnen; indem nur zu ſichtlich war, daß nur irgend eine Kleinigkeit noch ſtörend hinzukommen durfte, um dieſe völlig losgelaſſene Menge zu Gewaltthätigkeit und Zerſtörung zu erhitzen. Wie es denn auch ſchon öfter geſchehen iſt, daß aus geringen Veranlaſſungen die Theater und Dekorationen vernichtet wurden. So geſchah es einmal unter Garrick, als er den Preis des Parterre erhöht hatte, und öfter noch in den Provinzen, um unbedeutender Kleinigkeiten willen.

Wie die Maſſe ſich zum Beifall, zum Edeln, und zur

Verehrung mit hinreißen läßt, oft ohne zu wiſſen, weshalb, ſo noch öfter und leichter zum Verderblichen. Gewiß iſt das Volk in England, wenn es einmal aufgeregt iſt, lebhafter und ungeſtümer, als irgend eine Nation in Europa. Bei jedem öffentlichen Schauſpiele wird der Fremde, der verſchiedene Völker kennt, dieſe Behauptung beſtätigt finden.

Drei Rollen Kemble's habe ich verſäumt. Seinen „Cato" von Addiſon", aus launenhaftem Widerwillen gegen das langweilige Stück; dann ſeinen „King John" von Shakſpeare, weil ich bei dem trefflichen Bildhauer Chantrey zu Mittag aß, und man ſich erſt um ſieben, ſelbſt acht Uhr an den Tiſch ſetzt, mithin ſich ein londoner Mittagseſſen mit einem Schauſpielabend niemals vereinigen läßt; endlich den „Macbeth", den ich um ſo lieber geſehen hätte, weil Kemble's Schweſter, die berühmte Siddons, an dieſem Abend zum letzten Male als die Königin auftrat. Ich war damals noch zu neu in der Stadt, und hatte noch ſo wenige Bekanntſchaften gemacht, daß es mir unmöglich war, bei dem ungeheuren Zulauf einen Platz zu erhalten.

Aus der Weiſe Kemble's kann ich mir ziemlich deutlich die Anſchauung erſchaffen, in welcher Art die Siddons ihre großen, tragiſchen Charaktere geſpielt und deklamirt hat. Gewiß iſt jeder Abend, an welchem dieſe Geſchwiſter geſpielt haben, durch dieſen oder jenen Moment höchſt merkwürdig und lehrreich geweſen, Vieles hat entzückt und ungetheilte Bewunderung verdient, und die Sicherheit und Conſequenz, welche nur ein fortgeſetztes und unermüdetes Studium geben kann, erheben die Darſtellungen dieſer beiden großen Talente zur Schule, zu welcher wol auch der

Bruder, Charles Kemble, zu rechnen iſt. Es wäre zu wünſchen geweſen, daß ſich dieſer Schule noch andere jüngere Schauſpieler angeſchloſſen hätten, um von einer ſo ſicheren Grundlage aus eine feſtere Charakteriſtik, eine poetiſchere Wahrheit zu finden, und ſo allgemach die zu überwiegende Manier zu mildern und ſich der Natur mehr zu nähern. Denn es iſt nicht zu leugnen, die Manier iſt ſo ſtark, ſelbſt ſo abſtoßend, daß man an ſie gewöhnt ſein muß, um in dieſem Element das Schöne und Große nur zu entdecken. Mit einem Worte, Kemble war mehr Deklamator, als Schauſpieler, und ſo viel man ihm zugeſtehen muß, ſo iſt es doch wol unleugbar, daß Shakſpeare ſich jede dieſer Rollen ganz anders gedacht hat, daß er keine einzige ſo ermüdend langſam hat ſprechen laſſen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrſchen mußte. Wenn uns alle Charaktere des Dichters ſchon beim Leſen ſo überzeugend ergreifen, daß ſie völlig lebendig vor uns ſtehen, wie viel mehr mußte dieſe Kraft des Lebens, von ſeiner Geſellſchaft geſpielt, bis zur letzten Vollendung geſteigert werden. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltſamkeit ſeines Bildes und die wunderbare Mannichfaltigkeit der Geſinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element eines edeln Anſtandes, einer ſtets würdigen Geberde, und eines monoton langſam klagenden, halb ſingenden Tones herabgezogen hat: ſo wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunſt und Anſtrengung auf höchſt überraſchende Weiſe wieder zum Individuellen hinauf hebt. Seine Imagination iſt aber weder produktiv genug, noch ſeine Mittel ſo genügend, um, wie es doch ſein müßte, die ganze Rolle eines Hamlet, oder Coriolan auf dieſe Weiſe darzuſtellen; darum müſ-

ſen wir uns mit einer Deklamation, ſtatt eines wahren Spieles, begnügen.

Daß ein ſo begabter Mann, wie Kemble, viele Freunde und Bewunderer hat, iſt begreiflich, denn dem Verdienſte geſchieht dadurch nur ſein Recht; ich habe aber doch auch in Geſellſchaften bemerken können, daß es in London, wie allenthalben, Stille im Lande gibt, die zwar ſelten ſprechen, und noch ſeltener verſtanden werden, die aber meine Meinung theilten, daß weder durch die Bearbeitungen, noch durch die Darſteller dem großen Dichter nur irgend ſein Recht widerfahre.

„Othello."

Den „Othello", in welchem Schauſpiel Kemble nicht ſpielte, ſah ich ſpäter noch in Coventgarden. Mit der Darſtellung der Hauptperſon, von Young, war ich durchaus nicht einverſtanden. Der wohlgebildete Mann nahm ſich in ſeinem orientaliſchen Coſtüm ſchlecht aus, und warum er ſich ſo trägt, iſt unbegreiflich, da die Anderen in moderner Kleidung auftreten, in jener Tracht nämlich, die ich oben beſchrieben habe, die an die Huſarenuniform grenzt, und die nun hier, ein für allemal, romantiſche, oder Ritterkleidung bedeuten muß, denn ſo erſchien Percy, der Prinz Heinrich und die meiſten Charaktere, wie Jago und Caſſio wiederum. Den letzteren gab C. Kemble lobenswürdig und ziemlich leicht, aber auf den Jago ward, wie es auch immer in Deutſchland geſchehen iſt, viel zu viel Anſtrengung

und falſches Studium verwendet. Dieſe gehäuften Accente, dies ununterbrochene Mienenſpiel, dies Lauern und Schielen und Blinzeln der Augen ſtört und vernichtet eigentlich, was es hervorbringen ſoll. Wenige Stellen ausgenommen, kann der Jago nicht ſchlicht und einfach genug geſpielt werden, ſo recht ehrlich und treuherzig, wie Jedermann dergleichen erbärmliche Geſellen gekannt hat, die in dieſer angewohnten Maske auch oft den Verſtändigen auf eine Zeitlang hintergehen; wie viel mehr den aufbrauſenden Othello, der ſein Herz und Gemüth nur kennen lernt, um an dieſen Gefühlen unterzugehen.

Roderigo, der zwar einfältig genug iſt, ward zu meiner Ueberraſchung ganz als Clown gegeben; jener talentvolle Schauſpieler, der den Cloten im „Cymbeline" im Ganzen ſo lobenswürdig dargeſtellt hatte, ſpielte dieſen jungen, eleganten und verliebten Venetianer ganz auf dieſelbe roh polternde Weiſe und mit demſelben ſonderbaren Gange und den plumpen Geberden, ſodaß viele Zuſchauer herzlich lachten, ſo oft er erſchien. Weiter kann man das Mißverſtändniß ſchwerlich treiben. Aergerniß ſchien dieſe Entſtellung des Dichters nicht zu geben; man war ſie vielleicht ſchon ſeit lange gewohnt.

Alles aber wurde durch die glorreiche Art gut gemacht, ja mehr als vergütigt, mit welcher Miß O'Neal die Desdemona ſpielte. Dieſe Rolle gilt für eine leichte und ſpielt ſich auch wol wie von ſelbſt, wenigſtens ſollte es ſchwer werden, ſie ganz zu verderben, oder durch ſie kein Intereſſe zu erwecken; aber dieſe Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in dieſem Spiele ſo rührend und erſchütternd entwickelt wurden, habe ich nie ſo vollendet geſehen, keine Darſtellung, die ſo tief eindringend und doch in jedem Momente graziös geweſen wäre. So ſehr ich das

Gedicht auswendig weiß, so wurde mir doch jeder Vers neu und erschloß mir ein innigeres Verständniß. Miß O'Neal ist eine schöne Gestalt, ihr Gesicht ein reines Oval, sprechend in allen Zügen, ihre Stimme kräftig und klar, Diskant und tönender Alt. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen, knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll. Diese schöne Frau erinnerte mich an eine Schauspielerin, die ich oft in Italien gesehen hatte, und die zwar nicht so schön, ihr aber im Wesentlichen ähnlich war, und auch denselben klaren, vollen Ton der Stimme hat, und die in den Lustspielen des Goldoni unvergleichlich spielte, und auch im rührenden Drama die Charlotte Werther's erschütternd darstellte.

„Der Apostat." Miß O'Neal — Macready.

Ein schlechtes Stück, der „Apostat", zog mich nach Coventgarden, um Miß O'Neal noch einmal zu sehen. Eine maurische Geschichte, ein edles Mädchen, das, so sehr sie einen Anderen liebt, doch einen Bösewicht heirathen muß, um diesen Geliebten vom Tode zu retten. Dieser aber kommt an, sie von der schimpflichen Verbindung zu befreien, als es zu spät ist. Alles verbrauchte Geschichten und veraltete tragische Uebertreibungen. Eins der Stücke, deren wir in Deutschland einen Ueberfluß haben. Die Darstellung der Schauspielerin veredelte aber den schlechten Text in so hohem Grade, daß der Genuß dieses Abends zu mei-

nen schönsten Erinnerungen gehört. Die Scene, als sie, schon vermählt, die Trompeten des herannahenden Geliebten vernimmt, dieses Aufjubeln, dieses Lachen im höchsten Schmerz und Niederstürzen war von der allergrößten tragischen Kraft. — Man will zwar sagen, daß sie dieses gewagte Spiel, das an den äußersten Grenzen der Möglichkeit und der Schönheit liegt, zu oft anbringe, daß dieses hysterische Lachen in der Verzweiflung, und diese convulsivischen Bewegungen und krampfhaften Verzerrungen zu oft und willkürlich wiederkehren, oft bei Veranlassungen, wo sie zwar das Herz des Zuschauers zerschneiden, aber doch besser fehlen dürften, um diese Furchtbarkeit nicht zum gewöhnlichen Theaterspiel herabzuwürdigen. Ist dies wirklich der Fall, so ist zu beklagen, daß dieses einzig große Talent sich nicht besser erkennt, um nur das Würdigste zu leisten.

Der Bösewicht, Herr Macready, wurde so vortrefflich dargestellt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können.

„Richard III."

In Coventgarden sah ich auch noch durch Booth „Richard den Dritten" vorstellen. Es ist zu beklagen, daß die Engländer noch immer Cibber's elende Bearbeitung dieses mächtigen Schauspiels geben. Nicht nur unverantwort-

liche Auslaſſungen, ſondern auch klägliche Zuſätze entſtellen dieſes Werk des großen Dichters. Auch fängt es früher an, und Heinrich VI. tritt noch im Tower auf, und wird von Gloſter ermordet. Zwar ſetzt „Richard III.“ die Kenntniß der vorangegangenen Begebenheit voraus, — aber darf man denn vom Engländer nicht annehmen, daß er die Geſchichte ſeines Vaterlandes, oder wenigſtens die Bürgerkriege ſeines Dichters, ſo kennt, um auch ohne dieſe ungenügenden Einſchiebſel den „Dritten Richard“ zu verſtehen? Sowie dieſe Bearbeitung ſich gibt, iſt ſie weder als ein Gedicht Shakſpeare's, noch überhaupt als etwas Treffliches anzuſehen. Das Original beſchließt die Erzählung des Kampfes der rothen und weißen Roſe auf eine erhabene Weiſe. Die letzten furchtbaren Begebenheiten, die Vernichtung der Familie, die das Haus Lancaſter verderbt hat, ſehen wir vor uns, und der Verderber iſt ſelbſt aus dieſer Familie York. Ueber kleine Furcht und Rückſichten erhaben, geht der furchtbare Richard auf großartige Weiſe ſeinem Endzweck entgegen, ohne deswegen doch glücklich zu ſein, nachdem er ihn erreicht hat. Ihm, dem ſtarken, entſchloſſenen Heldengeiſte und ſeiner kräftigen Verruchtheit ſtehen nur kleine, zaghafte Seelen gegenüber, die ſich durch halbe Maßregeln retten wollen, oder mit gemeiner Klugheit, indem ſie ſich vor ihm und ſeinen Planen beugen, ihn zu benutzen glauben, und ſo mit den Anderen, die ſie haben ſtürzen helfen, ſelber untergehen. Dieſe große Lehre, welche die Menſchen, ſo oft ſie ihnen die Geſchichte auch zugerufen hat, immer wieder vergeſſen, wird durch die Figur der Königin Margaretha, der einzigen, die dem grauſamen Uſurpator nicht ſchmeichelt, noch eindringlicher. Was kann aber von einem Schauſpiel geſagt werden, in welchem dieſe Geſtalt, als eine überflüſſige, völlig ausgelaſſen iſt? Sie, die gewiſſer-

maßen den Chorus bildet, und die ferne Vergangenheit mit der Zukunft verbindet? — In einer, von Cibber gedichteten Scene ſehen wir Gloſter gegen ſeine Gemahlin Anna wüthen, der er den Tod ankündigt, und was dergleichen armſelige Verbeſſerungen mehr ſind.

Das große Chor der Geiſter, das kurz vor dem Schluſſe noch einmal ſichtlich die ganze furchtbare Vergangenheit zurückruft, war in zwei Geiſter zuſammengeſchmolzen, die als Phantasmagorie ergötzen ſollten. Das Spiel Richard's war kleinlich, geſucht und doch matt. Störend war es, die Mutter Gloſter's nicht älter zu ſehen, als die Königin Eliſabeth, ſie war gewiſſermaßen noch kokett und jugendlich. Kurz, die Darſtellung dieſes berühmten Gedichtes war eine arme, ganz verfehlte zu nennen, und ich empfand nun erſt recht lebhaft, wie viel der treffliche J. Kemble ſelbſt für meinen eigenſinnigen Geſchmack geleiſtet hatte.

Kean als Hamlet.

Der Bühnenheld der jetzigen Tage iſt eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's und ſeiner Manier und Schule nicht ungern einſtimmen, ſetzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben ſei. Kean iſt ein kleiner, fein gebauter Mann, von raſcher Beweglichkeit und mit braunen, geiſtreichen und ausdrucksvollen Augen. Viele, die Garrick noch gekannt haben, wollen behaupten, Kean ſehe dieſem ähnlich; ſelbſt Garrick's Witwe, welche noch lebt (1817), ſoll dieſer Behauptung beiſtimmen;

vielleicht aber nicht der, daß Kean auch in der Manier Garrick's ſpiele, und ihn in vielen Rollen noch übertreffe, wie viele von Kean's Bewunderern hier behaupten wollen.

Ich war ſehr begierig, ſeinen Hamlet zu ſehen. Alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden, bitteren Stellen wurden von ihm im beſten Tone des Luſtſpiels gegeben. Mit dem tragiſchen Theil ſeiner Rolle wußte er eigentlich nichts anzufangen. Seine Recitation iſt der Kemble's ganz entgegengeſetzt. Er ſpricht Alles raſch, oft eilig, ſodaß die Würde des Gegenſtandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pauſen verfährt er aber noch willkürlicher und gewaltſamer, als Kemble, auch legt er oft durch ſtummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künſte einen anderen Sinn in den Vers, als man gemeinhin in dieſem erblicken kann. Sein Starren, Auffahren (starts), Herumdrehen, eine Rede, die er ſcheint fallen zu laſſen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, raſch abgehend, langſam, doch unvermuthet wiederkehrend, — an allen dieſen epigrammatiſchen Ueberraſchungen hat ſein Spiel den größten Ueberfluß, er iſt unerſchöpflich in Erfindungen, ſeine Rolle auf dieſe Weiſe in tauſend kleine pikante Bonmots, tragiſch oder komiſch, zu zerſtückeln, und dieſe geiſtreiche Art, ſeine ihm zugetheilte Aufgabe gewiſſermaſſen ganz umzuarbeiten, iſt es auch wol, was ihm die Gunſt des großen Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Wird man alſo bei ihm auch nicht, wie dies bei Kemble der Fall iſt, bis zur Ermüdung aufgehalten, ſo wird man dafür unaufhörlich hintergangen und um den Eindruck, um das Gefühl, welches man mit Recht erwarten kann, wie durch einen geſchickten Taſchenſpieler betrogen. Alles dies geſchieht nun von Seiten des Künſtlers ganz willkürlich, recht mit dem

Bewußtsein, die Rede mannichfaltig zu machen, und Wendungen und Sprünge anzubringen, wozu meistentheils die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben. Dies ist also ein Spiel mit dem Spiel, und der Dichter, vorzüglich Shakspeare, wird auf diesem Wege noch weit mehr, als auf jenem deklamirenden, vernichtet.

Wenn er nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte to a nunnery, go! die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit anderen Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurückkommt, Opheliens Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt, und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.

Ich habe in neueren Zeiten so oft lesen müssen, daß die Scenen mit dem Geiste in unseren Tagen durchaus von keiner Wirkung mehr sein könnten, weil die Welt dem Aberglauben entwachsen sei, nur im Zimmer, beim Buche selbst, könne man etwa ahnen, was unsere Vorfahren bei diesen Stellen empfunden haben. Hält man freilich die Rolle des

Geiſtes für ſo unbedeutend, daß man ſie ganz ungeſchickten oder veralteten Schauſpielern anvertraut, die ſich mit ihr keine Mühe geben mögen, ſo muß der Dichter erliegen, mag er auch ſchreiben, wie er will. Wenn das Geſpenſt bei uns in Deutſchland, vorzüglich auf den kleineren Bühnen, nicht immer ganz löblich ſein mag, ſo iſt es doch gewiß bei uns noch nirgend ſo ganz ohne Anſtand und Haltung über die Bühne gewackelt, weder von Qualen noch von Majeſtät eine Spur an ſich tragend. Wenn Hamlet ſchon keine Worte finden kann, um den König herabzuwürdigen; nach welchen Ausdrücken müßte er erſt ſuchen, um dieſes torkelnde Geſpenſt, das weder ſteht, noch geht, und wie aus der ſchlechteſten Taverne herkommend ſich beträgt, das ſo undeutlich und albern ſpricht, gehörig zu charakteriſiren? Könnte der König, der nicht ohne Witz iſt, es nur gewahr werden, er würde uns ſchon in gewählten Redensarten belehren, wie ſehr dieſer armſelige Repräſentant das ganze Geiſterreich herabwürdigt und lächerlich macht. Am ſchlimmſten iſt der Auftritt im Zimmer der Mutter, als das Geſpenſt ſo treuherzig aus der einen Thür tritt, über die Bühne ſtolpert, und, weder Hamlet, noch die Mutter ſonderlich betrachtend, aus der gegenüberſtehenden, die dann hinter ihm zufällt, abfährt, indem Hamlet, ungehörig genug, ihm nacheilen will, und nur von der zuſchlagenden Thür zurückgehalten wird. Bei dieſer Stelle iſt es ſchwer, nicht zu lachen. Ein Freund im Parterre konnte es neulich bei Kemble nicht unterlaſſen, und der nachgehende Hamlet (die ſchließende Thür war auch dort, wie hier) war wirklich komiſch, aber die Engländer, die zwar die Geſpenſter nicht glauben, ſie aber doch nicht wollen verlachen laſſen, empfanden dies ſehr übel. Sie ſind aber im Irrthum, wenn ſie wirklich glauben ſollten, daß die Geiſtererſcheinun-

gen ſich zu keiner Zeit furchtbarer ausgenommen hätten, als in Drurylane und Coventgarden, und wir trauen ihnen zu, daß ſie ſich noch würden entſetzen können, wenn ſie Schrödern ſehen könnten, der auf dieſe Rolle ein langes Studium gewendet hatte.

„Macbeth", in Drurylane. Kean — Macbeth.

In dieſer Rolle iſt Kean noch weit ſchwächer, als in der des Hamlet. Er findet das Mittel nicht, ein Ganzes hervorzubringen, ſondern ſchwankt mit ungenügender Phantaſie von einem Extrem zum anderen. Er hat außer allem oben Gerügten noch den Fehler, daß er nach Art der franzöſiſchen Tragiker, ganze Scenen mit ſeiner größten Stärke faſt Wort für Wort durch den ſtärkſten Accent und die äußerſte Anſtrengung ſeiner Stimme zerreißt.

Die Tragödie konnte keinen großen Eindruck hervorbringen, da alle ihre Elemente entweder nicht auf die gehörige Art beobachtet, oder durch falſche Darſtellung in ein ganz anderes Verhältniß gerückt wurden.

So wird hier oft durch die ſonderbare Anordnung der Bühne der Eindruck unmöglich gemacht, oder ein ganz fremder geſucht, den der Dichter niemals beabſichtigte. Nach dem zweiten Akte (nach der gewöhnlichen Eintheilung) iſt ſchon von Collmann (wenn ich im Namen nicht irre) vor vielen Jahren eine neue Hexenſcene eingelegt worden, die damals von unſerem Bürger in ſeiner Bearbeitung der Tragödie nachgeahmt wurde. Sie iſt völlig überflüſſig,

nahm aber bei uns wenigſtens nicht ſo viel Zeit weg, als hier in London, wo ſie unendlich gedehnt, und dadurch die anſehnlichſte Scene des Stückes wird, daß, man erräth nicht, weshalb, außerordentlich viele Hexen alles Alters und von aller Größe auf das Theater kommen, um in vielſtimmigem Geſang mit Diskant, Alt, Tenor und Baß ihren Triumph und Sabbath zu feiern. Man kann wenigſtens erwarten, daß nach Art der trefflichen Reichard'ſchen Hexenchöre dieſe Muſik ein wildes Geſchrei, ein ſchadenfrohes und ſchauderhaftes Jubiliren ſein wird. Aber nein, dieſe funfzig Figuren (denn ſo viel waren ihrer wenigſtens, und unter dieſen auch verſchiedene recht anſtändige und reizende) führen ein edles, kunſtmäßig gearbeitetes Muſikſtück durch, in einer großartigen Manier, die mich oft an den Kirchenſtyl erinnerte, und der Engländer, der in ſeinen Opern und überall ſich eine unerträgliche Art von ſchnellem Geſang faſt ohne alle Melodie gefallen läßt, vernimmt, ohne Anſtoß daran zu nehmen, nun von dieſen bösartigen und gemeinen Weſen ein langwährendes Concert, das choral-, fugen- und kirchenmäßig feierlich und mit allem Prunk der Stimmen und begleitender Muſik lange Zeit die Tragödie unterbricht, um das Theater, ohne alle Veranlaſſung, in einen Concertſaal zu verwandeln. Schiller hat die gemeine Geſtalt der Hexen doch nur in Schickſalsſchweſtern verwandelt und ſie etwas philoſophiſcher gemacht; hier aber ſind ſie zu einer zahlreichen Virtuoſenſchule abgerichtet worden, um ſich in ſo reinen und künſtlichen Harmonien hören zu laſſen, daß man nur ſchwer noch an ihre Verworfenheit glauben kann.

Beim erſten Auftreten kam Macbeth mit ſeinem Zuge über eine Bergwand im Hintergrunde, und ſtieg ſo in das Theater herab. Eine unnöthige und ſtörende Erweiterung

der Nebenſache. Er war in der ſchottiſchen Tracht, die unmaleriſch, und noch mehr untheatraliſch iſt. Dieſer Plaid, die nackten Beine und die kleine Mütze gaben dem Helden das Anſehen eines Pfeifers. Weiß man denn, daß dieſe Tracht in jenem früheren Jahrhunderte ſchon herrſchte, oder in ganz Schottland üblich war, oder daß die Feldherren ſie trugen? die wichtigſte Frage, ob Shakſpeare ſich ſeinen Macbeth ſo gedacht, gar nicht einmal zu berühren. Banquo ſah eben ſo unbedeutend aus, und war auch ziemlich jugendlich. Da man das Landesübliche ſo hatte beibehalten wollen, war es um ſo auffallender, daß Macbeth am Morgen nach dem Morde in einem ganz modernen, weiten ſeidenen Schlafrocke erſchien, ſodaß der Held ganz wie ein feiner Geheimrath in unſeren Familienſtücken ausſah.

Ich erinnere mich noch des mächtigen Eindrucks, den ehemals in Berlin die Tafelſcene des Schauſpiels machte, und des großartigen, unbeſchreiblichen Spieles des herrlichen Fleck, als er auf ſeinem Stuhl das blutige Geſpenſt Banquo's erblickte. Auf dieſe Scene, in der eine tiefe Erſchütterung kaum ausbleiben kann, war ich begierig, und es iſt kaum glaublich, daß ſie hier in London ohne allen Effekt vorüberging. Dies veranlaßte die ganz verkehrte Bühneneinrichtung, über welche ſich, wenn es ſich der Mühe lohnte, bei jedem großen Stücke Klage führen ließe. Es iſt faſt unbegreiflich, wie man das Zweckmäßige, Naheliegende verſäumen kann, um ein ganz unnatürliches Fernliegendes anzuwenden. Der Dichter hat ſich die Tafel in einem beſchränkten, von Architektur umfaßten Raume gedacht, wie er ihn im Mittelpunkt ſeiner Bühne hatte. Fehlt auch unſerer Bühne dieſe Bequemlichkeit, ſo muß die Tafel doch in der Breite des Theaters geſtellt ſein, die Königin ſitzt vom Zuſchauer rechts oder links an der ſchmalen Seite des

Tiſches, um mit Macbeth leiſe ſprechen zu können, ohne ſich von ihrem Sitze zu erheben: in der Mitte des Tiſches, dem Zuſchauer gerade gegenüber, iſt ein Stuhl für Macbeth leer gelaſſen, den das Geſpenſt nachher einnimmt. Bei dieſer Anordnung bleibt freilich die vordere breite Seite des Tiſches von Gäſten leer, indeſſen müſſen wir uns im Theater an dergleichen kleine Verſtöße gegen eine zu nüchterne Wahrheit früh gewöhnen, um das Theater überhaupt nur genießen zu können; und wer wird bei dieſen großen Erſchütterungen die Gäſte Macbeth's nachzählen? Sein Entſetzen, die Furchtbarkeit des Geſpenſtes laſſen uns hoffentlich die Frage vergeſſen, ob alle die Gäſte, die noch an der vorderen Seite hätten ſitzen können, ſo wie Macduff, haben abſagen laſſen. Der Meinung ſcheint aber der hieſige Regiſſeur nicht geweſen zu ſein. Die Tafel war nämlich mit der Länge nach der Tiefe des Theaters zu geſtellt, und ſo konnten nun freilich beide Seiten, rechts und links, mit Speiſenden beſetzt ſein, ohne daß die eine Seite die andere dem Zuſchauer verdeckte. Die Königin ſaß ganz hinten, daher tief hinab, unter einem Baldachin auf einem Thronſitze, und überſah von dort die ganze Geſellſchaft. Kein Stuhl am Tiſche war leer, und ich begriff nicht, welchen Seſſel der Geiſt einnehmen ſollte. Macbeth blieb im Vorgrunde, auf welchem rechts und links, den Couliſſen ziemlich nahe, zwei Lehnſtühle hingeſtellt waren. Macbeth rief ſeine Worte über die ganze Bühne ſeiner Gemahlin zu, und ſie mußte ihm ebenfalls über die ferne Tafel hinüber ſchreiend antworten. Plötzlich, als die Verſe es ſo mit ſich brachten, brach er in Toben und Entſetzen aus, — und links auf dem Seſſel, ganz vorn, weit ab von der Tafel ſaß Banquo, den ich anfangs deswegen gar nicht wieder erkannte, weil er ſich durch ſeine Ermordung, durch

die vielen Wunden, von denen wir hören, und durch seinen tödtlichen Hintritt auch nicht im mindesten verändert hatte. Als ich recht genau hinsah, hatte er einen ganz schmalen rothen Streif, wie einen Faden, rund um den Hals; sonst war er gesund und wohl auf. Nachdem er das Schelten Macbeth's eine Weile angehört hatte, stand er auf und ging wieder in seine Coulisse hinein. Nun merkte ich, daß auf der rechten Seite sich diese Scene wiederholen würde, und so geschah es auch; denn Banquo kam von dort, setzte sich eben so nieder und sah den Macbeth etwas grämlich an, der dann wieder losbrach, bis das ganz anständige Gespenst der Sache überdrüssig war und sich entfernte. Am widersinnigsten war es aber, daß die Königin, die alle Fassung behält, weil sie den Geist nicht sieht, aus ihrem fernen Thron dem Gemahl laut über alle Gäste hinweg zuschreien mußte, er möge sich doch in Acht und auf die Fremden Rücksicht nehmen, er solle ein Mann sein, das Gespenst, das er sehe, sei ein eben so luftiges Nichts, als jener phantastische Dolch, den er in jener Mordnacht erblickt habe. — Gewiß, wenn ganz unerfahrene Kinder, die nie ein Theater gesehen hätten, diese Scene anordnen müßten, sie könnten es nicht schlimmer verfehlen. — Kleinigkeiten! wird Mancher denken. Sie sind es aber nicht, wenn durch sie das große Werk eines Dichters geradezu entstellt und albern gemacht wird.

Kean als Richard III.

Ich hatte ſchon Booth in Coventgarden in dieſer Rolle geſehen, der faſt nur eine Copie von Kean iſt. Das Original aber zeigte mehr Virtuoſität in dieſen Stellungen des Auffahrens, Starrens, ſich Vergeſſens, u. ſ. w., woraus manche Scenen faſt ganz beſtanden. Die Geiſtererſcheinungen, nur zwei, kamen diesmal aus der Erde (nicht wie in Coventgarden aus der Wand, hinter dem ſchlafenden Richard); ſie blieben als Büſten in ihrer Verſenkung, die man deutlich ſah, ſtehen, und predigten nun ſo gegen den ſchlafenden Tyrannen. Der Anblick war komiſch. Ich lernte auch daraus, daß die Geiſter das Recht haben, den Zuſchauern den Rücken zuzukehren. Sie verſanken dann wieder, die rückkehrenden Breter ergänzten das Theater, und Richard fuhr aus ſeinem Schlafe auf. — Aber wie! — Er hatte ſein bloßes Schwert neben ſich; auf dieſes geſtützt wollte er vorgehen, ſank in die Knie, ſtürzte zurück, als er ſich doch erheben wollte, hielt nun den anderen Arm hoch empor, der bis in die Fingerſpitzen hinein heftig zitterte: ſo zitternd, mit aufgeriſſenen Augen, ſtarrend, in ſtummer Angſt bewegte er ſich auf den Knieen mit heftigen Convulſionen zwar, aber doch langſam, bis in das Proſcenium, immer zitternd, und das Publikum mit weit offenen Augen anſchauend. Ich weiß nicht, wie lange dieſes thörichte ſtumme Spiel währte, das mir wie die Künſtelei eines Seiltänzers erſchien; aber als er nun nach langer Zeit den Monolog herſagen wollte, mußte er wegen

des übermäßigen Beifallklatſchens beinahe noch eben ſo viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte.

Vergleichung der Darſtellungsweiſe in England — Frankreich — Deutſchland.

Die Darſtellung anderer Schauſpiele war mir nicht ſo wichtig, als die des großen Nationaldichters. Eins ſeiner Luſtſpiele zu ſehen, was mir lehrreich geweſen ſein würde, da man noch immer „What you will“ und „As you like it“ gibt, gelang mir nicht, ſowie ich auch die Julie der Miß O'Neal wegen einer Reiſe verſäumte. Es iſt gar kein Zweifel, daß dieſe ſo ganz geiſtigen Komödien auch ſchwerfällig dargeſtellt, und nur einzelne Theile halb verſtanden und mit Anſtrengung herausgehoben werden, ſodaß hier gewiß noch weniger Zuſammenſpiel, als bei den Tragödien ſtattfindet. Denn wenn die Bewunderer des Dichters in ihren Erläuterungen ſchon in ſeinen ernſteren Schauſpielen ſelten einen genügenden Mittelpunkt finden können, ſo laſſen ſie meiſt die Luſtſpiele geradezu ſtillſchweigend fallen, und ſprechen immer nur von dieſem und jenem Charakter, von einigen Scenen u. dergl. Ich habe gefunden, daß die Darſtellung der engliſchen Tragödie nicht ſo gar weſentlich von der franzöſiſchen jetzt unterſchieden iſt, und daß ſie ſich gerade in den auffallendſten Mißverſtändniſſen nähern. Im Grunde ſtehen wir in Deutſchland auch auf demſelben Punkte, und wenn dies iſt, ſo muß man zugeben, daß die franzöſiſche Schule und Manier die beſſere

und größere ſei, denn hier findet ſich dasjenige reifer und oft vollendet, was die Deutſchen und Engländer zum Theil erſt ſchwankend und Vieles erprobend aufſuchen. Wir müſſen aber nicht vergeſſen, daß die Engländer ſchon längſt ein völlig ausgebildetes Theater beſaßen, als die Franzoſen noch kaum die erſten, ganz unbedeutenden Verſuche in der Tragödie gemacht hatten, die auch erſt viel ſpäter einen nationalen Charakter bei ihnen fand. So war auch das Spiel der engliſchen Tragiker völlig ausgebildet und ſelbſtſtändig, als die übrigen Völker noch gar nichts Aehnliches aufzuweiſen hatten. Dieſes Theaterſpiel war, wie wir aus den Nachrichten wiſſen und aus den Produktionen mit der größten Sicherheit ſchließen können, etwas ſo Vollendetes, daß die beſten Talente der ſpäteren Zeiten nur eine Annäherung an dieſe Kunſt geweſen ſein können. Eben ſo befriedigend muß das Zuſammenſpiel geweſen ſein, weil ſonſt bei ihrem erſten Erſcheinen jene großen Werke ſchon ſo hätten zuſammenfallen müſſen, wie ſie jetzt wirklich zuſammenfallen, oder ſie hätten vielmehr gar nicht entſtehen können. Dieſes Spiel, das ich meine, war aber ſeiner Natur nach ein ganz verſchiedenes von dem, was die Franzoſen in ihren Tragödien brauchen können: wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen, ganz das Gegentheil aller Deklamation und falſchen Emphaſe, kein ſingender Vers, keine unnöthigen Pauſen oder falſchen Accente. Dieſes raſche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieſer richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nüancen zuläßt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakſpeare's und ſeiner Zeitgenoſſen; in dieſer Art und Weiſe waren Burbadge und Allen groß, ſowie ſpäterhin Betterton, bis zu Garrick hinab. Darum iſt es nicht zu verwundern, wenn mit jenem monotonen und auf-

geblasenen Spiel und Ton, die sich der französischen Manier nähern, mit dieser Uebertreibung, die nur aus Mangel an Phantasie und Schöpferkraft herrühren, die Werke Shakspeare's heut zu Tage oft nur wenig Eindruck machen. — Sowie bei uns Deutschen, soviel später freilich, durch Eckhof ein eigenes Theater entstand, erwachte auch das Bewußtsein deutlich, daß jenes Spiel, welches die Franzosen für das richtige halten, für uns unnatürlich sei. Wir wandten uns auch von jenen Tragödien ab, die nur Convenienz als Muster stempeln konnte, da sie so wenig Kunst mit Natur verbinden, daß sie vielmehr aller Natur gerade als Gegensatz gegenüber stehen. Diese Forderung der Deutschen (die sie jetzt wieder mehr zu vergessen scheinen), daß die Poesie eine nationale sein müsse, ist das Wichtigste und Nothwendigste, wenn ein Volk sich wahrhaft zur Nation erheben will. Bis dahin ist Alles, was sie erstreben kann, nur Künstelei und Flitter: findet sie das Wahre nicht, so sieht es auch um die wirkliche Nationalexistenz nur mißlich aus. Darum war Lessing's Kämpfen gegen das französische Unwesen so edel, bis eigene Dichter, vor allen Goethe am mächtigsten und für immer, uns die Zunge lösten. Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's universelles Talent eine ächte deutsche Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete alte englische. Dies feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am großartigen Scherz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Convenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden läßt, dieses mit einem ernsten Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefaßt, unsere wahre deutsche Natur. Und deshalb eignet sich uns, wie kein anderer Dichter, der unergründliche Shakspeare an. So oft hat man gesagt, um dies und

jenes Aengſtliche zu vermeiden, und die Wahrheit kennen zu lernen, und der Manier zu entgehen, müſſe man Hülfe bei den Engländern ſuchen. Ihre Autoren haben ebenfalls mannichfach geirrt, und oft dieſer und jener Blendung der Zeit das Aechte und die Wahrheit preisgegeben; die wirkliche Hülfe dort iſt doch nur bei jenem einzigen Mächtigen zu finden, deſſen Schöpferſtrahl freilich noch, wenn auch oft nur dämmernd, in ſeinen Landsleuten aufſchimmert.

Wir fanden durch Goethe die deutſche Art und Weiſe in der Kunſt, ſo trefflich auch viele Geiſter vor ihm waren: und Schröder gab uns ein wirkliches deutſches Theater. Was ich ſo nenne, wird Jeder verſtehen, der dieſen großen Künſtler, der Fleck oder Reinicke, Scholz und andere wahre Talente jener Tage noch in ihren beſſeren Darſtellungen geſehen hat. Zu der Vollendung eines deutſchen Schauſpielers zu gelangen, iſt freilich unendlich ſchwerer, als ein großer franzöſiſcher Tragödienſpieler zu werden: ſowie denn die Aufgabe auch eine viel höhere iſt, ein Gedicht im Sinne Shakſpeare's oder Goethe's zu ſchreiben, als eine Tragödie in einer manierirten Beſchränktheit. Mit Iffland kam zuerſt jene Annäherung an die franzöſiſche Manier wieder. Und wo ſtehen unſere Schauſpieler jetzt? Und unter den neueren Dichtern, — wie wenige haben denn nur noch die Abſicht, deutſch zu dichten? Wer von ihnen verſteht denn nur noch die wahre Bedeutung dieſes Wortes?

Das engliſche Luſtſpiel.

Das gute Luſtſpiel wird von guten Schauſpielern bei allen Nationen ungefähr auf dieſelbe Weiſe geſpielt. Das Verſtändniß der Natur dringt inſtinktmäßig leichter und unmittelbarer in den Menſchen ein, er kann ſich durch die Stimmung der Laune und des Lachens der Wahrheit nicht ſo erwehren, wie dort bei der Tragödie, von der die Meiſten erwarten, daß ſie etwas Fremdartiges und Vornehmes behalten ſoll. Die Uebertreibung der Poſſe bei den Italienern, ſowie im Shakſpeare die meiſten ſeiner Luſtſpiele, ſtehen freilich außerhalb dieſes Bezirks, und dieſe geht alſo obige Bemerkung nichts an.

Ich ſah den „Weſtindier" von Cumberland in Drurylane. Er wurde gut geſpielt, ich habe ihn aber ehemals in Berlin beſſer geſehen. Die Art, wie der irländiſche Major O'Flahnry, eine von Fleck's beſten Rollen, dargeſtellt wurde, war mir neu und auffallend. Dieſen Dialekt nahm der ſehr beliebte Schauſpieler Johnſton ganz weich, ſo war auch ſein Spiel weichlich, komiſch zart, in ſeiner Rede wurde faſt nichts herausgehoben. Wir denken ihn uns mehr barſch und polternd. — Aber dieſer treffliche Spieler erlaubte ſich Zuſätze, die ihm ein kritiſcheres Publikum bei einem der beſſeren neuen Stücke nicht ungerügt ſollte hingehen laſſen. Er iſt nämlich ein beliebter Sänger, und hatte einige ſogenannte Lieblingsgeſänge (favourite songs) eingelegt. So im Streit mit der alten Dame ſang er plötzlich ein ſolches Ding von vielen Strophen her, eine Invective gegen die Weiber, von der ich, des Dialektes und des ſchnellen

Geſangs wegen, das Wenigſte verſtand. Denn wenn der Engländer ſchon eilig und unverſtändlich ſpricht, ſo ſind dieſe favourite songs doch noch viel ſchneller zwiſchen den Zähnen hervorgeworfen. Oft klappern ſie wirklich, wie wenn Erbſen durch eine Röhre geſchüttet würden. — In dieſer Hinſicht iſt die Barbarei hier auf das Höchſte geſtiegen.

Zum Benefiz der Miß Alſop wurde in Drurylane „A Trip to Scarborough, the Devil to pay", und „The Wedding-Day" gegeben. Drei lange Stücke, von denen die beiden erſten bei uns allein ſchon einen Abend füllen würden, ſowie man nach dem Weſtindier noch den „Doktor und Apotheker" und Patrick's „Return" ſpielte.

„A Trip to Scarborough" iſt ein altes Luſtſpiel von Vanbrugh, das ſchon 1696 unter dem Titel „The Relapse" mit dem größten Beifall aufgeführt wurde. Es war im unſittlichen und liederlichen Sinn jener Tage geſchrieben, aber mit vielem Witz; der berühmte Sheridan hat es umgearbeitet, ſoviel vom Original ſtehen laſſend, als möglich war, und ſo wird es noch oft als ein beliebtes Luſtſpiel unter obigem Titel gegeben.

Ich habe auch durch dieſe Vorſtellung keinen vortheilhaften Begriff von der neueren Komödie in London bekommen, denn ich vermißte ſowol Leichtigkeit als Beſtimmtheit. Es wäre mir ſehr erfreulich geweſen, ein Luſtſpiel wie Sheridan's „School for Scandal" zu ſehen, denn eine ſolche Komödie kann, wenn ſie geſpielt wird, nur gut geſpielt werden, weil ſie ohne vortreffliche Darſtellung unerträglich wird.

Miß Alſop gab mit vielem Humor das ungezogene

Landmädchen, man könnte ſagen, mit zu vielem, denn ſie nahm ſich zu grelle Züge nicht übel und erlaubte ſich ſpaßhafte Zuſätze, die in Deutſchland kein Publikum dulden würde. In dem Auftritte, in welchem der wirkliche Lord, den der bäuriſche Vater für einen Schelm hält, gebunden wird, erſcheint ſie mit einem langen Butterbrot, von welchem ſie mit Begierde ißt, und es aus Hohn dem Lord dann an den Mund führt, daß er ebenfalls ſpeiſen ſoll.

Die tolle Oper „The Devil to pay" iſt unſer von Weiſſe bearbeitetes „Die verwandelten Weiber". Der Schuhflicker war vortrefflich, nur Alles greller, als wir es gewohnt ſind. Als die gnädige Frau ihre Leute beim Feſte überraſchte, war ſie nicht damit zufrieden, einmal mit der Reitgerte dazwiſchen zu ſchlagen, ſondern ſie trieb die ganze Geſellſchaft mehrmals über die Bühne, und die ſchallenden Peitſchenhiebe waren nicht blos angedeutet. Als ſie nachher zur Strafe in des Schuſter's Frau verwandelt iſt und herzlich weint, zieht ſie ein blaues, wirklich widriges Schnupftuch hervor, das in der Taſche der Schuſterin ſteckt, und wirft es, als ſie die Thränen damit trocknen will, mit dem größten Abſcheu von ſich. — Alles Späße, die keine Späße ſind und einen gebildeteren Sinn anwidern.

In Coventgarden ſah ich als Nachſpiel ein ächtes Volksſtück von Foote, den „Maire von Garrat". Es ward launig und im Ganzen ſehr befriedigend dargeſtellt.

Ein Benefiz des Herren Knight und Wallock zog mich nach Drurylane. Letzterer, noch ein junger Mann, gab eine Nachahmung der bekannten Schauſpieler in London, in ver-

schiedenen Scenen aus Shakspeare's Schauspielen. Da ich mit der Manier derer, die nachgeahmt wurden, nicht vertraut war, so konnte ich an diesem Scherze nur wenig Vergnügen finden. Zugleich war aber ein großes Stück „Rugantico", welches in Venedig spielte. Ich versprach mir von dem Titel etwas Neues, wol gar Romantisches, und war nicht wenig erstaunt, als ich unsern veralteten und vergessenen Abällino sogleich in den ersten Scenen wieder erkannte, der hier noch in voller Kraft herrschte. Und wahrlich, viel kräftiger, robuster, oder wie soll ich es ausdrücken, wurde er hier gespielt, als nur je in Deutschland. Daß er in seinem Räuberanzuge, mit Pistolen und Harnisch, sich auf die Sesselleine neben den Dogen setzte, diesem auf die Schulter schlug u. dgl., war nur das Wenigste.

Gewisse Geschmacklosigkeiten müssen, wie Krankheiten, austoben. Auch in England wird dies Stück binnen kurzem ganz vergessen sein, sowie es Viele schon jetzt nicht kennen. Darum sollten schlechte Autoren der Kritik gegenüber nicht auf den Beifall des sogenannten Publikums pochen.

Als das Haymarkettheater geöffnet wurde, habe ich es öfter mit großem Vergnügen besucht, denn es ist eine behagliche Empfindung, nach den ungeheueren Sälen in Coventgarden und Drurylane sich wieder in einem Raume zu befinden, in welchem, genau genommen, unser Schauspiel nur möglich ist. Auf dieser kleineren Bühne tritt Alles wieder in sein richtiges Verhältniß, man hört und sieht, und der Zuschauer fühlt sich wieder eins mit dem Theater. Da fast Niemand in den großen Sälen Alles sieht und hört, so fühlt sich Jeder unbehaglich.

Dies Theater gibt meist nur kleinere Opern und Lust-

ſpiele. Die Darſtellung mancher Kleinigkeiten war vortrefflich, präcis, ungezwungen und leicht, ohne oberflächlich zu ſein. Indeß ſah ich auch hier einige der neueren Luſtſpiele, die allzuwenig Bedeutung hatten.

Das ſonderbare Luſtſpiel, oder die Farce Sheridan's „The Critic", wurde zu meiner Verwunderung auch jetzt noch aufgeführt. Dies Stück hat gar keinen Inhalt und iſt eine unglückliche Parodie des Theaters ſelbſt; denn die Satire über die Mängel und Albernheiten tragiſcher Dichter traf ſchon damals nicht, wie viel weniger jetzt. Es wurde 1779 zuerſt aufgeführt, und erhielt damals einen übertriebenen Beifall dadurch, daß Sheridan ſeinen Gegner Cumberland unter der Figur des Fretful Plagiary ſehr kenntlich aufführte. Dieſe Privatſatire, die auch nicht ſehr fein und witzig iſt, füllt den erſten Akt. Dieſe Rolle des gemißhandelten Poeten wurde meiſterhaft dargeſtellt. Ich weiß nicht, ob der Schauſpieler auch Cumberland's Perſönlichkeit nachahmte. Alles ging leicht und griff ineinander, aber über die folgenden beiden Akte, wo Alles ſo übertrieben und das Salz nur dünn geſtreut iſt, konnte ich mit dem beſten Willen nicht lachen.

In einem kleineren Theater wurde Don Juan mit einer elenden Muſik geſpielt, die Neuheit aber war, daß die Bildſäule auf einem wirklichen Pferde in das Zimmer zum Gaſtmahl eintritt. Zugleich wurde eine neue Bearbeitung des Deſerteurs melodramatiſch gegeben. Ein ſtummer Monolog der Geliebten, der, von Muſik begleitet, aus Ohnmachten, Krämpfen, Niederſtürzen, Aufſtehen und wieder Hinfallen beſtand, nahm mit ſeiner großen tragiſchen Feierlichkeit eine lange Zeit ein. Möchte dieſe Abgeſchmacktheit

dieſer Pantomimen und Melodramen ſich ganz auf dieſe Winkeltheater zurückziehen! Ob dieſe ganz verwerfliche Manier von Stümpern oder Virtuoſen ausgeübt wird, kommt im Grunde auf Eins heraus.

In Southwark iſt ein Theater für Seiltänzer und Pferdekünſte. Dazu werden Stücke und Pantomimen gegeben. Das Höchſte, was die Geſchicklichkeit des Menſchen und des Thieres erreichen kann, wird hier ſichtbar. Ich ſah das ſtählerne Schloß, in welchem Schauſpiel endlich, unter fortwährendem Schießen und Feuerwerk aller Art, ein Ritter mit ſeinem Gefolge zu Pferde die Burg ſtürmt, und die Roſſe die ſteilen Wälle hinanſprengen. Eben ſo vertheidigen ſie ſich oben. Ich habe bis dahin dieſe Wendungen der Thiere, ihr Hinſtürzen, Springen, und Alles, was ich hier ſah, für unmöglich gehalten. Wohl der Stadt, die dazu eine eigene Bühne hat, und alſo nicht Alles auf das ſogenannte Nationaltheater nehmen darf. Das Tolle und Abgeſchmackte wird um Vieles gemildert, wenn es ſich in einer ihm eigenthümlichen Bahn bewegt, und weder die Erwartung getäuſcht wird, noch das Widerſinnige ſich die Miene der Kunſt und Bildung gibt.

Bemerkungen

über

einige Schauspiele und deren Darstellung

auf

der berliner Hofbühne.

Geschrieben im Jahre 1851.

„Antigone", von Sophokles.

Schon im Herbſt 1841 (am 28. October) wurde die „Antigone" von Sophokles nach der Donner'ſchen Ueberſetzung im Neuen Palais in Potsdam auf Allerhöchſten Befehl aufgeführt. Ich hätte lieber die Uebertragung meines Freundes Solger dargeſtellt, wenn mir nicht alle meine Freunde von dieſem Verſuch abgerathen hätten, weil ſie glaubten, die Schauſpieler würden die Sprache Solger's nicht begreifen und nur mit Schwierigkeit ſprechen können.

Die Vorſtellung gelang im Ganzen und fand allgemeinen Beifall. Man hat die Tragödie auch ſpäter, neu überſetzt, in Paris mit großer Wirkung gegeben. In Berlin iſt die Darſtellung immer reichlich beſucht worden und hat jedes Mal lauten Beifall eingeerntet. Im Ganzen war das Spiel der Schauſpieler zu loben; es fielen keine auffallenden Fehler vor, und das Ganze, von einer vortrefflichen Muſik im Chorgeſang erhoben, verklärte ſich zu einer glänzenden Erſcheinung.

Man hat ſo oft geſagt, und nach meiner Meinung mit Unrecht, daß die griechiſchen Dichter jedes Mal vor dem Schluſſe eine epiſche Erzählung oder mündlichen Bericht mit der Kataſtrophe verbunden hätten. Das wahre Epos

will nur die Darſtellung einer entfernten Geſchichte mit Ruhe und überzeugender Kraft wiedergeben. In den Tragödien der Griechen iſt aber der Bote, oder wer ſonſt die Erzählung des Unglücks und der großartigen Entwicklung vorträgt, jedesmal ein Augenzeuge der Begebenheit geweſen; die Farben ſind dann viel lebhafter, der Ausdruck kräftiger und überzeugender, der Redende von dem tragiſchen Schickſale tief durchdrungen und bewegt, ſodaß dieſer Theil der griechiſchen Tragödie keine Aehnlichkeit mit dem epiſchen Geſange hat, ſondern das eben Erwähnte als ein Gegenwärtiges erſchreckt und aufgereizt mit aller Kraft und unmittelbarer Ueberzeugung vorträgt.

Dieſer Theil der Tragödie wurde auch zu ſchwach vorgetragen.

Mendelsſohn's vortreffliche Muſik hat allenthalben, beſonders bei Kennern einen unbedingten Beifall erhalten. Einem Laien, wie ich es bin, war es ſtörend, daß der Chorgeſang ſich als einzelnen, für ſich beſtehenden Theil abſonderte, da ich glaube, daß die Harmonie des Ganzen die weſentliche Aufgabe des Kunſtwerks iſt, daß aber die zu reiche Inſtrumentirung den Geſang unverſtändlich macht und ſich zu ſehr von der Tragödie abſondert.

Am auffallendſten war es mir, daß das ganze nun ſchon ſo alte Kunſtwerk verſtändlich und uns durch die Darſtellung ſo nahe gebracht wurde. Die Kluft, welche mir von Jugend auf zwiſchen dieſen alten Werken und den neueren annehmen, erſchien mir jetzt als ein Vorurtheil. Die ächte Poeſie iſt zu allen Zeiten verſtändlich und erſchüttert und befriedigt das edlere Gemüth. Man konnte in dieſer Darſtellung das ganze Werk für ein gelungenes der neuern Zeit halten, und wo aus der alten Welt in einem Kunſtprodukt etwas ſtört und die Phantaſie weniger

beſchäftigt, ſind es immer mehr oder minder unbekannte Räthſel jener Zeitabſchnitte, die freilich eine philologiſche Erklärung nothwendig machen.

Für die große und aufgeregte Theilnahme wurde dies merkwürdige Schauſpiel in Berlin zu ſelten gegeben, da das ganze Theater bei jeder Aufführung gedrängt angefüllt war. So iſt dieſer gelungene Verſuch als ein Fortſchritt unſerer Bühnenkunſt anzuſehen, als eine neue Erfindung. Nur muß freilich das Orcheſter und die ganze Einrichtung der Scenerie der alten Gewohnheit ſo viel wie möglich entſprechen.

Die „Antigone" beſchließt als drittes Schauſpiel nach dem „Oedipus auf Colonos" und dem „Oedipus tyrannos" dieſe wundervolle Reihe der größten Schauſpiele des Alterthums, und wir können uns Glück wünſchen, in einem Zeitalter zu leben, wo dieſe ſcheinbar fern liegende Poeſie wieder verſtändlich und intereſſant geworden iſt.

„Medea", von Euripides.

Es wurde verſucht, die „Medea" des Euripides auf dem Theater darzuſtellen (am 7. Auguſt 1843); die Muſik dazu war von Herrn Taubert componirt. Der ungefällige Charakter der Medea iſt für unſere prüde Zeit, wo man in der Regel eine falſche unmoraliſche Sittlichkeit erwartet, zu herbe und auffallend, worüber der große Eindruck des Werkes zum Theil verloren ging; beſonders, da Jaſon ſich ſo ungefällig und ſchroff zeigte, daß hier eine falſch angewendete Künſtlichkeit den Gang der erhabenen Begebenheit

nur ſtören konnte. Es war mir aufgefallen, daß durch dieſen Vortrag die letzte Rede des Jaſon, ſein Zubodenſtürzen, falſche Deklamation u. ſ. w. den Ausgang des Werkes zu ermüdend und monoton machte; ich verlangte daher, daß die letzte Rede des Jaſon etwa um 10 Verſe abgekürzt werden ſollte. Der Schauſpieler aber beſtand auf der wörtlichen Wiederholung, wodurch er nach ſeiner Behauptung Alles nur motiviren konnte und in ein deutliches Licht ſetzen, was abgekürzt nur ſeiner Kunſt ſchaden könne. Dieſen überwiegenden Gründen mußte nachgegeben werden. In der Scene, in welcher Medea den Jaſon beredet, ſie noch am fremden Hofe und bei ſeiner zweiten Vermählung zu dulden, muß mit aller jugendlichen Liebenswürdigkeit, mit allen beredten Verführungskünſten vorgetragen werden. Auch dieſes wurde verfehlt.

Wenn Schlegel den Euripides in ſeinen Vorleſungen und ſonſt ſo geringe ſtellt, iſt ihm das Verſtändniß dieſes mächtigen Dichters gänzlich verſchwunden. Er ſteht unſerer Zeit näher als Sophokles und Aeſchylus und hat eine wunderſame Aehnlichkeit mit unſerm großen Shakſpeare. In ſeiner Zeit war die Rhetorik mehr ausgebildet, und er folgte dem Zeitgeiſte in dieſer Richtung manchmal zu ſehr; aber die großen Werke der „Alceſte", „Iphigenia in Aulis", der „Bacchanten" laſſen ſich nicht verkennen. Ebenſo dieſe Medea, in welcher der Untergang Creon's und ſeiner Tochter auf ſo große und furchtbare Art dargeſtellt iſt, wie es kaum ein zweites Beiſpiel in der dramatiſchen Poeſie geben möchte. Der Verſuch, es aufzuführen iſt auch ſeitdem unterblieben, was ich immer beklagt habe.

„Der Sommernachtstraum", von Shakſpeare.

Am 14. October 1843 wurde ein Verſuch gemacht, die „Sommernacht" von Shakeſpeare auf eine neue Weiſe darzuſtellen. Man hatte das alte Theater des großen Dichters gewiſſermaßen nachgeahmt, durch Erhöhung, einen treppenartigen Aufgang zur oberen Bühne, und das Gedicht ſelbſt wurde in drei Akten oder Abtheilungen, wie man jetzt zu ſagen beliebt, gegeben. Es wurde nur einmal verwandelt, die Wohnung der bürgerlichen Theaterdilettanten darſtellend. Mendelsſohn, der geniale Componiſt der berühmten Muſik war von Berlin abweſend, und hatte nach dem gedruckten Exemplar 5 Akte hergebrachter Weiſe angenommen und die eintretenden Perſonen durch charakteriſtiſche Intraden vorbereitet. Dies ſeltſame, höchſt poetiſche Schauſpiel fand allgemeinen Beifall, wurde ſehr oft unter großem Zulauf gegeben, und man ergötzte ſich an dieſer wunderſamen Darſtellung allgemein. Es bewährte ſich, daß dieſe neue Einrichtung des Theaters für die Werke Shakſpeare's ſehr geeignet ſei, und der Berichterſtatter nahm ſich feſt vor, im Allerhöchſten Auftrag mehrere Schauſpiele des großen Dichters ſo einzurichten, obgleich man ſeine Abſicht nicht ganz verſtanden hatte, was ſich in neueren Verſuchen wol noch verbeſſern ließe. Krankheit aber hielt wiederum dieſe Einrichtungen und Aufführungen zurück, ſowie auch der Tod Mendelsſohn's neue Schwierigkeiten erregte.

Im Ganzen konnte man mit der Darſtellung zufrieden ſein, weil das Wichtigſte gelang; nur ſchien mir der Schlafgeſang, in welchem Titania eingewiegt wird, durch zwei

ſtarke Diskantſtimmen von erwachſenen Perſonen mißverſtanden. Denn dieſer Geſang hätte eher dazu dienen können, die Schläferin aufzuwecken, als einzuwiegen. Aber vielleicht fand der Muſiker keine fähigen Kinderſtimmen, die das nach und nach verhallende Lied poetiſch ausführen konnten.

Der größte Uebelſtand aber war die verfehlte Rolle des Puck. Weil unter den jungen und unerwachſenen Männern ſich kein vorragendes Talent entdecken ließ, hatte man eine ſehr beliebte Schauſpielerin, die beſonders in koketten, witzigen Rollen ſich auszeichnete, zur Darſtellung dieſes dienenden Koboldes gewählt. Dieſe Künſtlerin war aber durchaus nicht muthwillig, ſchalkhaft und komiſch, ſondern ſie ſuchte durch Empfindſamkeit die Gemüther der Zuſchauer zu bewegen; auch hatte ſie eine Tracht angelegt, welche die Anzüge des Königs und der Königin überſtrahlte, machte aber Aufſehen, und fand Beifall durch die halbe Entkleidung. Und ſo war durch dieſe ganz falſche Darſtellung wol der Sinn und die Bedeutung des Stückes untergegangen, und das Schlimmſte war, daß eine Nachfolgerin ungefähr in dieſem Sinne ſpielen mußte, da das Publikum ſich an dieſe zu poetiſche Figur gewöhnt hatte. Die Figur des Zettel in ſeiner Verwandlung war nicht anſtößig; dem Lyſander hätte man in ſeiner Gemüthsveränderung etwas mehr Rohheit und Heftigkeit wünſchen können. Das zu ſchmale Theater gewährte zu wenigen Umfang, um die letzten Gruppen in der Aufführung von Pyramus und Thisbe gehörig ordnen zu können. So war denn ein Werk des großen Dichters neu errungen worden, welches ſelbſt von den Engländern vernachläſſigt iſt und nur ſelten und mit bedeutenden Abänderungen gegeben wird.

„Der geſtiefelte Kater", von L. Tieck.

Es wurde in Berlin (am 20. April 1844) nicht auf mein Geſuch, ſondern auf hohen und höchſten Befehl, „Der geſtiefelte Kater" aufgeführt. Dieſer Scherz iſt noch aus meiner Jugend, und es war auf gewiſſe Weiſe das erſte Beiſpiel einer ſolchen komiſchen Poſſe, machte im Jahre 1798 ſehr viel Glück und erregte damals ſo viel Aufſehen, daß der Spaß ſechs Auflagen erlebte, die ſich ſchnell vergriffen.

Der Scherz hat auch in ſpäteren Zeiten Beifall gefunden, weil er ſo harmlos und ohne Bitterkeit geſchrieben wurde; nur Ein Gelehrter (Böttticher) hatte vielleicht Urſache, ſich zu beklagen, weil ſeine Anmaßung, über Theater und Schauſpieler zu ſprechen, von welchen Gegenſtänden er nichts verſtand, etwas kräftig gezeichnet war. Sein unbedeutendes Buch über Iffland's Talent iſt jetzt wol vergeſſen.

Die Darſtellung in Berlin war zu loben; nur das Geſetz, der Popanz, erſchien in zu gewöhnlicher, menſchlicher Geſtalt, da er doch äußerlich etwas Abſchreckendes und Furchtbares haben ſoll. Das anſchauende Publikum zeigte ſich ſo, wie es mehr oder minder immer iſt, und wie es in der Poſſe geſchildert worden. Als der Vorhang zuletzt fiel, und der Epilog geſprochen werden ſollte, entfernten ſich faſt Alle, und verſäumten den nothwendigen Schluß in der Meinung, es ſei nun Alles abgethan.

Manche Freunde des Theaters empfanden es übel, daß einige Stellen aus Schiller parodiſch aufgeführt wurden. Schiller wird mit allen ſeinen Schwächen ein großer Dich-

ter und sehr merkwürdiges Talent für alle Zeit bleiben; aber es heißt keinen Scherz verstehen, wenn man dergleichen gut gemeinte Späße übel empfindet und voraussetzt, daß der Scherzende den Dichter habe beleidigen wollen. Einige excentrische Royalisten sprachen die Meinung aus, man habe durch diesen einfachen Scherz das Königthum erniedrigen wollen. Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohlthätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird, seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Alterthum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königthum messen. Und da, wie schon gesagt, der poetische Scherz aus ganz harmloser Gemüthsstimmung hervorging, so irrten diese Verehrer eines Königs nur darin, daß sie das komische Gegenbild eines wahren Königs nicht anerkennen wollten, was sich der Phantasie von selber aufdrängt. So hat der jüngere Crebillon und manche Franzosen, Wieland bei uns Deutschen, die Schachs und Sultane komisch abgefärbt, wie sich das Unzusammenhängende, Anmaßende, Inhaltlose von selber zeichnet. Kurz, der Erfolg dieses Scherzes war so, daß der Autor damit zufrieden sein konnte.

„Oedipus in Colonos", von Sophokles.

Es wurde im königlichen großen Schloſſe in Potsdam (am 1. November 1845) „Oedipus in Colonos" aufgeführt mit Muſik von Felix Mendelsſohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes ſchien ſich nicht ſo allgemeinen Beifalls, wie die „Antigone" zu erfreuen; es wurde auch von den Schauſpielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier iſt die Erzählung von der Weiſſagung des Oedipus, ſeinem Verſchwinden auf eine viſionähnliche Weiſe geſchildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragiſchen Ereigniſſen geſprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthuſiasmus als „Antigone" aufgenommen. Es iſt freilich zu beklagen, daß in unſerer Zeit, wo die Schauſpielkunſt ſo ſehr geſunken iſt, kein Organ, kein Talent ſich findet, um uns dieſe und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetiſche Sinn dieſes Kunſtwerks nur ſchwach und ungenügend ausgedrückt. Es iſt ſeitdem nur ſelten aufgeführt worden, was auch zu beklagen iſt, da ſich das Publikum an dergleichen große Erſcheinungen erſt gewöhnen muß, um ſie würdigen zu können.

„Der Blaubart", von L. Tieck.

Ohne mein Geſuch und Anregen wurde hier (am 1. Februar 1846) der „Blaubart" auf dem Theater gegeben

Ich hatte mich in Proben bemüht, den Schauspielern Andeutungen über die Art der Darstellung zu geben. Vor Jahren schon hatten Wolff und Ludwig Devrient die Aufführung betrieben, doch wurden die eifrigen Vorsätze, ich weiß nicht wodurch, gestört und gehemmt. Mein Freund Immermann brachte nach Jahren in Düsseldorf die Aufführung mit großer Anstrengung zur Wirklichkeit, und das Stück wurde mehrmals mit Beifall aufgeführt. Der Bericht von der hiesigen Darstellung in Berlin muß freilich etwas anders ausfallen, da Wolff und Devrient nicht mehr lebten, und viele Mißgriffe sich bemerklich machten. Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler gegeben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisirt, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können. Die Scene mit dem Arzte mißrieth vollständig; am meisten aber mißlang die große Streitscene und der Zank zwischen Hans von Marlow und seinem Knappen, die sich im Zorn überbieten, beruhigen und wieder mit neuer Kraft ihren Zorn fortführen sollten. Es beliebte dem Darsteller des alten Hans aus dem beleidigten wüthenden Vater einen stillen und verlegenen Blödsinnigen zu machen, wodurch alle Theilnahme für diese Scene verloren gehen mußte. Der Narr und Simon wurden löblich dargestellt; nur hatte man ohne mein Wissen die letzten Scenen in ein sogenanntes Melodram verwandelt, und diese musikalischen Zwischenaccorde und die Reden stimmten so wenig zusammen, daß die beliebte Schauspielerin, welche die Agnes darstellte, durchaus in den Schlußscenen keine Wirkung hervorbringen konnte. In frühester Jugend schon war es mir ein Räthsel, wie die berühmte „Ariadne auf Naxos" so vielen Beifall einernten und so oft gegeben werden konnte, da ich nur einen mißverstandenen Ausdruck in der Musik heraus

zu hören vermochte. Die alte Haushälterin hatte sich eine falsche Nase vorgebunden, verfehlte aber jedes Poetische und Grauenhafte, sodaß dieses dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels hervorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen. Und so durfte denn der Verfasser, ohne gekränkt zu sein, wol sein Mißfallen über diese Aufführung ausdrücken, da es nur von seinem Willen abgehangen hatte, das Schauspiel mehrere Jahre früher in Dresden zu geben. Doch die Einsicht der Schwierigkeiten hielt mich ab, dies phantastische Werk der Oeffentlichkeit zu überreichen. Nach Jahren war ich überrascht, in einem großen amerikanischen Zeitungsblatt in drei Colonnen den „Blaubart" abgedruckt zu finden. Ob er jemals in andere Sprachen übersetzt worden, ist mir unbekannt geblieben. Wenn unser Theater sich einmal wieder bessert, ist es vielleicht eine Aufgabe wahrer Talente, ihn darzustellen; doch muß freilich der jetzige politische Schwindel dann vorübergegangen sein.

„Columbus", von Werder (erster Theil).

Es wurde nach geraumer Zeit einmal wieder dem Publikum ein ächt poetisches Werk vorgeführt, welches dieses auch mit vielem Beifall erkannte. Der „Columbus" nämlich meines Freundes, des Professor Werder; am 20. Decbr. 1847. Schwerlich kann eine Weltbegebenheit, der Entdeckung Amerikas ähnlich, in den Registern der Geschichte aufgefunden werden, und wie unterrichtend für den verständigen und reifen Geist des Hörers, wenn ein begabter

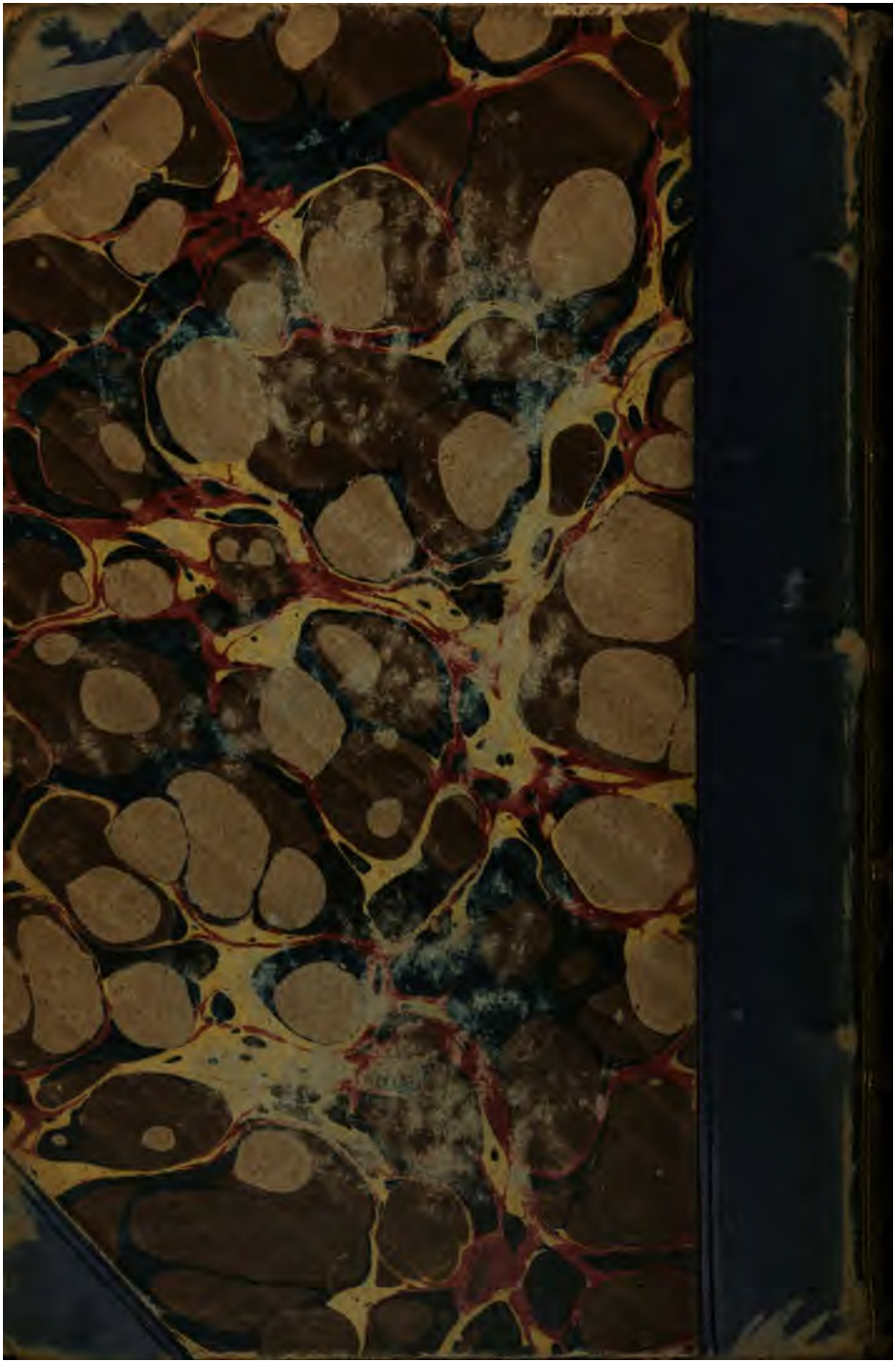
Mann, vollkommen ausgestattet mit Kenntnissen und poetischem Genie, ein solches Thema abhandelt und in diesem das ganze reiche Leben angedeutet und sichtbar niedergelegt hat. Selten nur ist ein so merkwürdiger Mann wie Columbus aufgetreten: dieser feste, unerschütterliche Charakter, voll hoher Ehrbegierde, allem Unglück trotzend, und wieder demüthig seinem Schicksal sich fügend, ist eine nicht oft erscheinende Geisteskraft, und auf diese Weise vorgetragen ein sehr lehrreiches und einziges Gedicht.

Schon Lope de Vega hatte diesen Gegenstand sehr dreist aber schwach behandelt. Vor den Augen der Phantasie ist diese unermüdliche Meerfahrt, der Stolz und das sichere Benehmen des Columbus beim ersten Anblick kein dramatischer Gegenstand; wenn es aber der Dichter, wie hier geschehen ist, versteht, die große Weltbegebenheit in eine wirkliche Handlung zu verwandeln, so hat er den Sieg über die scheinbare Unmöglichkeit mit Kraft errungen. Es ist zu hoffen, daß er im zweiten Theile dieses Gedichtes den Charakter des Entdeckers in seinem mühseligen und drangvollen Leben auch als ein großes Thema der Geisteskraft und großer Schicksale deutlich darstellen werde. Eine Nation darf sich Glück wünschen, dergleichen Werke zu besitzen und sich ihrer zu erfreuen.

„Hippolytus", von Euripides.

Die Aufführung des „Hippolytus" („Phaedra") am 28. April 1851, fand nur getheilten Beifall. Es wurde nach der vortrefflichen Uebersetzung meines Freundes, des Herrn

Direktors Fritze, gegeben. Dies Schauspiel ist eins der großartigsten des Euripides; die Zeichnung des jungfräulichen Hippolytus mit seinem Enthusiasmus für Diana, die Göttin der Jagd, ist außerordentlich poetisch. Dieser Charakter hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem des Achilles in der „Iphigenia in Aulis. Theseus und sein Zorn über den Jüngling, seine Verfluchung desselben ist großartig, und die Aufopferung Hippolyt's ist ein Meisterstück in der dramatischen Darstellung. Der Bericht des Boten über die zerstörte Fahrt und Flucht des Jünglings ist von Racine nachgeahmt. Ich konnte meiner Krankheit wegen bei der Aufführung des Schauspiels nicht zugegen sein; es that mir aber leid, daß das große merkwürdige Gedicht nicht öfter dargestellt wurde, wodurch es vielleicht mehr Beifall und Verständniß gefunden hätte.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

541637